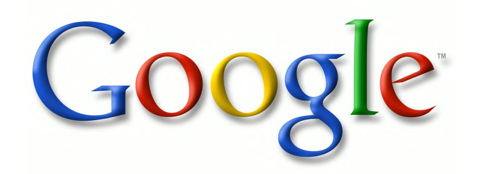


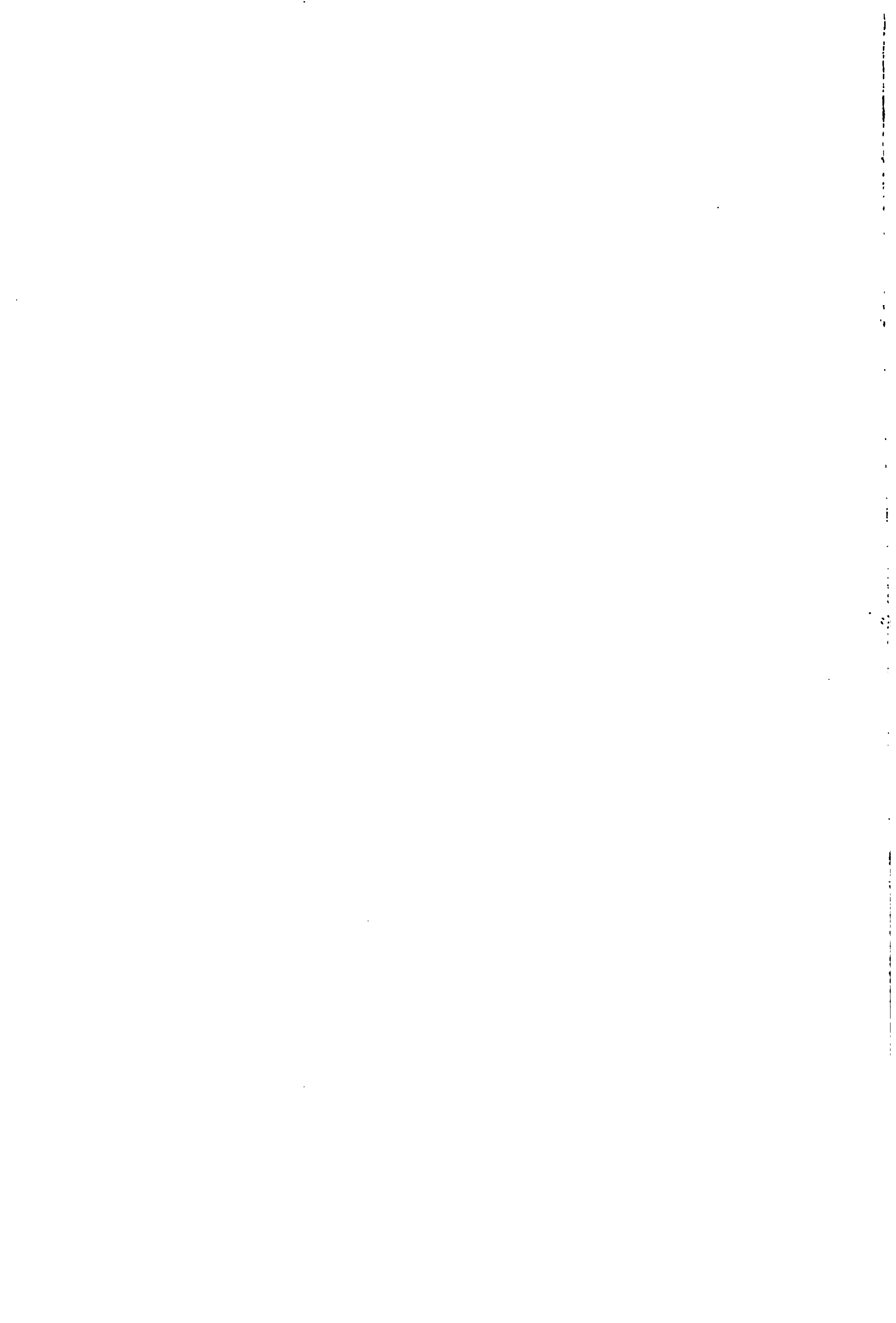
ICONOGRAFIA DANTESCA

Von
L. Volkmann


LORRAINE
EDWARD
WALTER
πάντα ῥεῖ


L·O·R·R·A·I·N·E
E·D·W·A·R·D
W·A·L·G·E·R
πάντα ῥεῖ


LORRAINE
EDWARD
WALTER
πάντα ῥεῖ



Iconografia Dantesca.





Der Centaur Nessus führt Dante auf seinem Rücken und Virgil an dem Blutstrom entlang zur Furt; Hölle, Gesang XII.

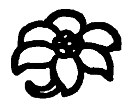
(Aus dem cod. vat. urbin. 365 der Vatikan. Bibliothek zu Rom.)

Iconografia Dantesca.

Die bildlichen Darstellungen
..zur Göttlichen Komödie..

..Von..

Ludwig Volkmann.



Leipzig 1897
Verlag von Breitkopf & Härtel.



VORWORT.

ICONOGRAFIA DANTESCA — dieser Name dürfte von vorn herein Zweck und Absicht meines Buches klarstellen; jedem Freunde und Kenner der Dante-Literatur wird es in die Augen springen, dass er mit Bezug auf Colomb de Batines' grundlegendes Werk Bibliografia Dantesca gewählt ist. Auch dieses Buch möchte gern ein fest umrissenes Gebiet nach Möglichkeit abschliessend behandeln, nachdem bisher vieles Gute zwar, doch noch nichts Zusammenfassendes über dasselbe geschrieben worden ist. Dass ich es eine Dante-Iconographie nenne, obgleich es sich nur mit der Göttlichen Komödie beschäftigt, wird man mir verzeihen; denn gerade für das Gebiet der bildlichen Darstellung kommen des Dichters übrige Werke fast gar nicht in Betracht.

Bereits im Jahre 1892 habe ich eine kleine Schrift (Dissertation) über das gleiche Thema veröffentlicht, die jedoch den Stoff nur bis zum Ausgang der Renaissance verfolgte, und in gewisse natürliche Grenzen gezwängt war. Zunächst im Wesentlichen an dieselbe anknüpfend, gebe ich hier doch ein beträchtlich vermehrtes Material, da ich damals nicht allen gesammelten Stoff verwerthete und zudem inzwischen Gelegenheit nahm, England und Frankreich zu besuchen. Ganz neu ist die Fortführung über die Renaissancezeit hinaus bis auf die Gegenwart. Vollständigkeit im Sinne eines Kataloges ist jedoch auch hier nicht angestrebt, es war vielmehr mein Wunsch, ein möglichst einheitliches und abgeschlossenes Bild davon zu geben, wie ein gewaltiges Dichterwerk durch die Jahrhunderte verschiedenartige künstlerische Interpretation gefunden hat, und wie jede Zeit und Nation ihren eigenen Geist und ihr eigenes Formgefühl aus demselben herausgelesen oder in dasselbe hineingetragen hat.

LEIPZIG 1897.

Dr. Ludwig Volkmann.

INHALT.



Verzeichnis der Abbildungen.





EINLEITUNG.

Dante's persönliches Verhältnis zur Kunst und Dante's Person in der Kunst.



Nächst der Bibel ist die Göttliche Komödie dasjenige Buch, welches nicht nur die verschiedenartigsten Ausgaben in allen erdenklichen Sprachen erlebt hat, sondern auch die mannigfaltigste und häufigste künstlerische Auslegung durch die bildenden Künstler aller Zeiten erfahren sollte. Diese Thatsache allein schon genügt, um uns einen engen inneren Zusammenhang des Dichters und der Dichtung mit der bildenden Kunst ahnen zu lassen, und den Wunsch nach der Ergründung dieser Wechselbeziehungen, gegenseitigen Anregungen, offenbaren und verborgenen Einflüsse in uns rege zu machen.

Es ist in der That kein Zufall, dass gerade Dante immer wieder die Künstler in seinen Bann zog; war doch in ihm selber ein gut Theil bildender Künstlernatur. Goethe schrieb von ihm nach der Lektüre der Divina Commedia: „Er fasste die Gegenstände so deutlich ins Auge seiner Einbildungskraft, dass er sie scharf umrissen wiedergeben konnte, desshalb wir denn das Abstrakteste und Seltsamste gleichsam nach der Natur abgezeichnet vor uns sehen". Nahe liegt da die Frage, ob der Dichter wohl gar selbst gezeichnet habe. Und wirklich scheint dem bewunderungswürdigen Manne auch diese Gabe nicht versagt gewesen zu sein, wie eine oft citirte Stelle in seiner Vita nuova (Venezia 1785, p. 44) andeutet. Er sagt dort: „Da quel giorno nel quale si compiva l'anno che quella Donna — (Beatrice) — era fatta delle cittadine della vita eterna, io mi sedeva in parte nella quale ricordandomi di lei io disegnava un angelo sopra certe tavolette." Auch der Aretiner Lionardo Bruni, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts Dante's Leben beschrieb, sagt in seiner Charakteristik: „Dilettossi di musica, e di

suoni; e di sua mano egregiamente disegnava", und bei Gelegenheit der Schlacht von Campaldino schreibt derselbe: „Questa Battaglia racconta Dante in una sua epistola, e dice esservi stato a combattere, e disegna la forma della battaglia." Namentlich aber war der Dichter in enger persönlicher Fühlung mit den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit; ja mit dem grössten unter ihnen, mit Giotto, verband ihn aufrichtige herzliche Freundschaft. Ein seltenes Freundespaar: der Begründer einer neuen Kunst und der Schöpfer einer neuen Litteratur; und als unvergängliche Denkmale dieses Bundes einerseits Dante's Porträt von Giotto's Hand im Bargello, andererseits aber die berühmten Verse im elften Gesange des Purgatorio:

„Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura."

Janitschek hat in seinem Vortrage „Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst" in geistreicher Weise die Kunstlehre des Dichters, wie sie sich in den verschiedensten Stellen seiner Werke ausdrückt, zu folgenden kurzen Sätzen zusammengefasst: „Das Schöne der geschaffenen Dinge ist eine Ausstrahlung der Urschönheit, die Gott ist; je heller der Gedanke Gottes in den irdischen Dingen sich spiegelt, um so schöner sind sie; da aber die Wahrheit der Dinge nach Thomas (v. Aquino) nur in ihrer Übereinstimmung mit den vorgedachten Gedanken Gottes liegt, so ist ihre Schönheit auch ihre Wahrheit. Die Thätigkeit des Künstlers ist ein Analogon zur schöpferischen Thätigkeit Gottes. Die kunstschöpferische Stimmung kommt von der Inspiration her, aus dieser geht die künstlerische Idee hervor. Darstellen kann der Künstler nur, was er innerlich zu erleben vermag. Lebenswahrheit ist das höchste Ziel des Künstlers. Das Kunstwerk bleibt immer hinter der künstlerischen Absicht um einen Schritt zurück." — Ein Mann mit so klaren und zugleich für seine Zeit so modernen Begriffen über Wesen, Ziele und Mittel der Kunst musste befruchtend selbst auf den grössten Künstlergeist einwirken, namentlich wenn ihm dieser innerlich so verwandt war wie Giotto. Zahlreich sind denn auch Anekdoten erhalten, welche von einer direkten Beeinflussung Giotto's durch Dante zu erzählen wissen, und die, mögen sie auch nicht immer wörtlich der Wahrheit entsprechen, doch dem Sinne nach zweifellos das Richtige treffen. So soll Giotto nach Benvenuto da Imola seine Paduaner Fresken unter den direkten Eingebungen des Dichters gemalt haben, und Vasari berichtet, er habe in S. Chiara zu Neapel Scenen aus der Apocalypse gemalt, welche „furono, per quanto si dice, invenzione di Dante, come per avventura furono anco quelle tanto lodate di Ascesi (Assisi), delle quali si è di sopra abbastanza favellato; e sebben Dante in questo tempo era morto, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento".

Neben Giotto und Cimabue werden noch andere Künstler mit rühmenden Worten von Dante erwähnt; so Franco Bolognese, so der Miniator Oderisi, „Agubbio's Stolz“, und eine grosse Zahl von Bildern und Vergleichen, welche dem künstlerischen Gebiete entnommen sind, lassen den Dichter auf demselben völlig heimisch erscheinen. Vielleicht am hehrsten und reinsten aber offenbart er seine hohe Auffassung von Zweck und Wirkung der Kunst im zehnten Gesang des Purgatorio, dort wo den Hochmüthigen zu ihrer Läuterung Beispiele der Demuth in Marmor-Reliefs vor Augen geführt werden, so herrlich, „dass nicht Polyklet nur, selbst die Natur beschämt hier stehen müsste“. —

Steht somit Dante's persönliches Verhältnis zur Kunst in voller Klarheit vor unseren Augen, so ist Dante's Person in der Kunst, die Frage, ob uns seine Züge porträtgetreu überliefert sind oder nicht, noch immer ein Streitpunkt, und wird es wohl auch bleiben, da ein positiver Beweis nach keiner Seite hin zu führen ist, es vielmehr im letzten Grunde dem Gefühle des Einzelnen überlassen bleibt, welcher der beiden Meinungen er sich zuneigen will. Mir persönlich will es scheinen, als beraubten sich die allzu gewissenhaften Zweifler selbst eines geistigen Besitzes. Zugegeben, dass es höchst zweifelhaft ist, ob das Bargello-Bild wirklich von Giotto herrührt, zugegeben namentlich, dass es so verdorben ist, dass man ihm keine Beweiskraft mehr beimessen kann, zugegeben ferner, dass es keineswegs erwiesen ist, ob man zu Dante's Zeiten schon Todtenmasken fertigte: sollte es nicht erlaubt sein unser Dante-Ideal, wie es sich durch Jahrhunderte gefestigt und erhalten hat, als etwas Gegebenes hinzunehmen und mit des Dichters Porträt innerlich zu identificiren? Bleibt nicht auch Karl der Grosse für die künstlerische Darstellung der stattliche, blauäugige Held im blonden Vollbart, wie ihn uns Dürer malte, gleichviel ob die vielumstrittene bronzene Reiterstatuette echt ist oder nicht? Gerade hier, da wir vom künstlerischen Standpunkte aus an des Dichters Werk herantreten wollen, dürfen wir uns sein Bild nicht nehmen lassen, ehe uns Besseres geboten wird: Reine Profilstellung; kühngeschwungene Nase, feiner, bartloser Mund mit etwas vorragender Unterlippe, grosse ernste Augen; dazu die bekannte Kopfbedeckung oder ein Lorbeerzweig um die Schläfen — das sind die charakteristischen Züge, an denen wir Dante's Bildnis sofort zu erkennen gewohnt sind, ja das ist Dante für die bildende Kunst. Ich nehme daher im Folgenden keinen Anstand, von des Dichters Porträt als etwas Feststehendem zu sprechen. — In unserer historisch gerichteten Zeit würde auch kaum ein Künstler darauf kommen, ihn anders darzustellen. Im 14. und 15. Jahrhundert freilich dachte man nicht so streng, und so kommt es, dass unter den unendlich vielen Darstellungen des Dichters gerade aus dieser frühen Zeit nur ganz wenige Anspruch auf Porträtähnlichkeit oder auch nur eine scharfe Individualisirung erheben können. Der Miniator zum Beispiel, welcher die Scenen des Gedichtes auf Pergament oder Papier ver-

körperte, musste fast in jedem Bild Dante redend, handelnd oder als Zuschauer anbringen. Und wie stellte man ihn dar? Bald gross, bald klein; bald bartlos, bald bärtig; mit der bekannten Mütze oder ohne dieselbe, oder auch mit irgend einer anderen Kopfbedeckung; dabei meist ganz allgemeine nichtssagende Züge, von dem charakteristischen Profil fast nie auch nur eine Spur! Seine Tracht ist stets ein langes, faltiges Gewand, oft mit einem grossen Kragen daran; meist ist dasselbe von blauer oder violetter Farbe, vielfach mit goldenem Saum.

Sollte man nun meinen, dass diese Gleichgültigkeit gegen die Züge des Dichters etwa nur daher rühre, dass der Illustrator so oft immer wieder Dante in einem Codex darzustellen gezwungen war und sich vielleicht nicht die Mühe nehmen wollte, jedesmal ein individuelles Bildnis zu geben, so ist man erstaunt wenn man die gleiche Erscheinung selbst in solchen Handschriften trifft, welche als einzigen figürlichen Schmuck ein Bild Dante's enthalten*. Wie oft sieht man ihn da, am Schreibpult sitzend, oder mit seinem Werke in der Hand, über dasselbe nachdenkend, aber ohne jede Spur von unserem Dante-Ideal oder von Porträtähnlichkeit. Als Beispiel dafür diene der Initial am Beginn dieses Abschnittes, welcher der Handschrift No. 313 der Bibl. Nazionale (Palatina), aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, entnommen ist. Selbst das Grabrelief von Pietro Lombardi's Hand (1482), welches Dante's Ruhestätte in Ravenna schmückt, schliesst sich diesem Miniaturen-Typus noch ganz eng an und ist ohne jede schärfere Charakteristik oder Vertiefung.

Die Gründe für diese auf den ersten Blick befremdende Thatsache sind wohl mehrfache. Dass man sich von des Dichters Aussehen kein bestimmtes Bild machen konnte, würde nur ausserhalb Florenz und auch dort nur in sehr früher Zeit gelten dürfen; die weitaus meisten Manuskripte sind jedoch toskanischen Ursprunges. Dass man Ähnlichkeit gar nicht anstrebte, könnte für das Trecento wohl zutreffen, da der Sinn für das eigentlich Porträtmässige doch erst im Quattrocento rege erwachte und zum künstlerischen Gemeingut wurde. Technisches Unvermögen endlich und handwerkliche Ausführung müssen gewiss als die Hauptursachen angenommen werden. Ein Beweis dafür ist es, dass wir bei besseren Zeichnern Dante doch porträtgetreu, und dabei sehr aus-

---

* Einige derselben seien genannt: Paris, Bibl. Nationale, Ital. 79. 14. Jahrh. (Batines 424); Rom, Bibl. Angelica, S. 2. 9. 14. Jahrh. (Batines 358); Bologna, Bibl. Comunitativa. Datirt 1380; Rom, Vaticana No. 3200, Ende 14. Jahrh. (Batines II, 327); Rom, Bibl. Chigiana L. VIII. 294. Anfang 15. Jahrh. (Batines 382); Rom, Barberiniana XLV. 69. Anfang 15. Jahrh. (Batines 369); Florenz, Laurenziana, Plut. 40, No. 37. Datirt 1417. (Batines 58); Paris, Bibl. Nationale, Ital. 70, 15. Jahrh. (Batines 435); Florenz, Riccardiana 1038. 15. Jahrh. (Batines 154); ebenda, 1045. Mitte 15. Jahrh. (Batines 139); Venedig, Marciana, Classe IX, No. 33. Datirt 1446; Cividale (Friaul) Bibl. Clarecini. Datirt 1466 (Batines 310); Florenz, Nazionale, Magl. palch. I, n. 31. Datirt 1467 (Batines 112); London, Brit. Museum, Lansdowne 839. Ende 15. Jahrh. (Batines 482).

drucksvoll dargestellt sehen. An Botticelli und Signorelli braucht man dabei noch nicht einmal zu denken — es ist ein zu grosser Abstand zwischen dem Niveau eines gewöhnlichen Buchmalers und diesen Meistern; aber auch in illustrirten Handschriften finden sich hier und da sorgfältige und ähnliche Bildnisse. Treffliche Belege hierfür bieten eine blattgrosse Federzeichnung in einer Handschrift der Bibl. Nazionale zu Florenz (Palatina B. A. 2. — p. 3. — No. 10) und ein ganz prächtiges Brustbild, ebenfalls blattgross, in Deckfarben ausgeführt im Codex 1040 der Riccardiana daselbst (publicirt von Baron Locella, Dante in der deutschen Kunst). Letzteres Bild wurde von vielen Seiten, doch ohne jeden positiven Beweis, sogar dem Giotto zugeschrieben, und im Jahre 1865 auf Veranlassung der italienischen Regierung als Vorbild für eine von Dupré auszuführende Gedenkmünze an die Centenarfeier des Dichters benutzt. —

Eine besonders interessante und hier nicht zu übergehende Erscheinung bieten uns aber doch die Dante-Bildnisse der illustrirten Handschriften: das ist der bärtige Dante, dem wir sonst nur noch in einigen venetianischen Holzschnittausgaben des 16. Jahrhunderts begegnen. Unwillkürlich kommt uns dabei die Beschreibung von Dante's äusserer Erscheinung in den Sinn, wie sie Boccaccio in seiner Vita di Dante (Venezia 1825, pag. 54) überliefert: „Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura; e poichè alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, ed era il suo andare grave e mansueto; di onestissimi panni sempre vestito in quello abito ch' era alla sua matura età convenevole; il suo volto fu longo, e'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quello di sopra avanzato; il colore era bruno e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. Per la qual cosa avvenne un giorno a Verona (essendo già divulgata per tutti la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua Comedia, la quale egli intitola Inferno; ed esso conosciuto da molti uomini e donne) che, passando egli davanti a una porta ove più donne sedeano, una di quelle pianamente (non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita) disse all' altre donne: vedete colui che va nell' inferno, e torna quando gli piace, e quassù reca novelle di coloro che laggiù sono? Alla quale una di loro rispose semplicemente: in verità tu dei dir vero; non vedi tu com' egli ha la barba crespa e'l colore bruno per lo caldo e per lo fumo che è laggiù? Le quali parole egli udendo dire dietro a sè, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano piacendogli, e quasi contento ch'esse in cotal opinione fossero, sorridendo alquanto passò avanti." Hieraus wie aus der häufig allerdings in übertragenem Sinne gedeuteten Stelle im 31. Gesang des Purgatorio, wo Beatrice (Vers 68) zu Dante sagt: „alza la barba" ist schon vielfach der Schluss gezogen worden, dass der Dichter, wenigstens zeitweise, einen Bart getragen haben müsse. Dass wir ihn in den Hand-

schriften so häufig bärtig dargestellt sehen, dürfte den Verfechtern dieser Ansicht weiteren Anhalt bieten.

Auch in den ältesten gedruckten Dante-Illustrationen würde man den Dichter meist nicht erkennen, wüsste man nicht eben, dass er dargestellt sein soll. Die Zeichner oder Holzschneider — oder waren es gar die Verleger? — fühlten diesen Mangel wohl, und fügten daher häufig der Figur ein erklärendes D oder selbst den vollen Namen bei. — Mit dem Beginn des Cinquecento gelangt unser heute noch gültiges Dante-Bildnis mit geringen Ausnahmen zur vollen Herrschaft, und so kann hier davon abgesehen werden, einen Überblick der grossen Fülle von Porträts zu geben, in denen die Kunst — Plastik wie Malerei — die Züge des Dichters verewigt hat. Eine Aufzählung derselben findet sich ohnedies in de Batines' Bibliografia Dantesca und in anderen einschlägigen Werken, und so sei nur noch eines Bildes gedacht, das, ganz vereinzelt in seiner Art, ein lebensgrosses Bildnis Dante's in Verbindung mit dem Versuch einer Illustration zur Divina Commedia zeigt. Es ist dies ein grosses Ölgemälde auf Holz, von Domenico di Michelino im Jahre 1465 im Auftrage der Operai für den Dom zu Florenz ausgeführt, wo es sich noch im linken Seitenschiff befindet. Das Bild, welchem eine Zeichnung des Alesso Baldovinetti zu Grunde lag, zeigt in der Mitte stehend Dante fast en face gesehen in rothem Gewand, mit Mütze und Lorbeerkranz. In der linken Hand hält er aufgeschlagen sein Buch, auf dessen Blättern man die Anfangsworte des Gedichtes liest. Mit der anderen Hand weist er auf die Hölle, welche die linke Seite des Bildes einnimmt: zunächst die Pforte, dahinter eine Schar von Seelen, von einem fahnentragenden Dämon geführt, von Bremsen gepeinigt, wie im 3. Gesange des Inferno. Im Hintergrunde erhebt sich der Berg der Reinigung mit sieben Absätzen. Man sieht in der Mitte den Engel als Wächter an der Pforte sitzen, und auf den einzelnen Abtheilungen die Seelen in den verschiedenen Stufen der Läuterung, während der Gipfel durch das irdische Paradies mit Adam und Eva gekrönt wird. Das Paradies ist nur durch Kreisbögen am Himmel mit Gestirnen darin angedeutet, und die so frei bleibende rechte Seite des Bildes wird durch eine interessante Darstellung der Stadt Florenz ausgefüllt. Man erkennt den Bargello, den Thurm von S. Firenze, den Dom mit Kuppel und Campanile, den Palazzo vecchio. Die Unterschrift lautet:

> Qui coelum cecinit mediumque imumque tribunal
> Lustravitque animo cuncta poeta suo —
> Doctus adest Dantes sua quem Florentia saepe
> Sensit consiliis ac pietate patrem.
> Nil potuit tanto mors saeva nocere poetae
> Quem vivum virtus, carmen, imago facit.

Ikonographisch bietet gerade dieses Bild, das Bassermann, Dante's Spuren in Italien auf Tafel 2, und Ricci in der bei Hoepli in Mailand

erscheinenden neuen Dante-Ausgabe wiedergiebt, ein besonderes Interesse. Ist es doch das einzige Tafelbild aus früherer Zeit, welches Dante als entschieden individualisirte Porträtfigur in Verbindung mit Scenen aus seiner Dichtung zeigt. Jahrhunderte lang blieb der hier angedeutete Weg unbetreten: erst das 19. Jahrhundert brachte eigentliche Staffeleigemälde mit künstlerisch abgerundeten Einzelbildern aus der Göttlichen Komödie, von denen vielleicht Delacroix' „Dantebarke" das berühmteste ist. — Auch bei den Zeitgenossen muss Michelino's Bild ein gewisses Ansehen genossen haben. Noch im 15. Jahrhundert wurde nach demselben von unbekannter Hand ein Stich gefertigt, von dem sich ein Exemplar in der Hofbibliothek zu Wien befindet, ein anderes, leider roh kolorirt, im Einbanddeckel des Codex Strozziano No. 148 der Florentiner Laurenziana eingeklebt ist*. Der Stich giebt, wenn auch mit gewisser Freiheit und mancher technischen Unbehilflichkeit, alles Wesentliche des Gemäldes wieder; die Unterschrift ist verändert, sie lautet hier: DANTE ALLEGHIERI POETA FIORENTINO CONALTO INGEGNO EL CIELO ELPVRGHATORO · ET · ILREGNO INFERNO ALMEZO · DEL · CAMINO · DINOSTRA · VITA · POSE INBEL · LAVORO · QVAL NEDIMOSTRA · IL POEMA · DIVINO. — Nicht ohne Einfluss dieses Bildes dürfte ferner eine Bronzemedaille aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein, welche auf der Rückseite genau dieselben Motive, nur mit Weglassung der Stadtansicht, enthält, während die Vorderseite ein Brustbild Dante's im Profil zeigt**. Noch in unserem Jahrhundert hat das Gemälde seine Anregung ausgeübt; A. Stürler schickt seinen 40 Zeichnungen zur Hölle im Jahre 1859 eine freie Umzeichnung desselben voraus.

Ganz unbemerkt hat uns so des „göttlichen Dichters" Bildnis schon mit einigen Darstellungen aus seinem Werke bekannt gemacht. Gehen wir denn zu diesen selbst über.

---

* Passavant, V. No. 101. Dort, wie in Meyer's Künstler-Lexikon unter den Stichen des „Baldini" angeführt. Publicirt von der Chalkographischen Gesellschaft 1889, Nr. 7.

** Ein Exemplar im Berliner Münzkabinet. Abgebildet in der Übersetzung von Kopisch, Berlin 1887, ferner als Schmuck des Titelblattes der Ausgabe von Fulgoni Rom 1791.





ERSTER ABSCHNITT.

DAS XIV. UND XV. JAHRHUNDERT.



1. Das Weltgericht.



ie letzten Dinge, die Strafen der Verdammten und die Wonnen der Seligen, nehmen in der italienischen Kunst einen breiten Raum ein, und keinem Reisenden können die äusserst zahlreichen, gewaltigen Fresko-Darstellungen italienischer Kirchen entgehen, welche das jüngste Gericht, Hölle und Paradies zum Gegenstande haben. Die innere Verwandtschaft dieses Stoffes mit Theilen der göttlichen Komödie hat nun namentlich ältere begeisterte Dante-Verehrer verleitet, in fast jeder Weltgerichts-Darstellung Dante's Einfluss zu erblicken, ja alle diese Bilder in die Reihe jener Kunstwerke aufzunehmen, welche der Divina Commedia ihre Entstehung verdanken, und in den zum Theil trefflichen Abhandlungen von Selvatico, Mella, Ferrazzi, Klein, Ampère u. A. spielen die Weltgerichtsbilder eine grosse Rolle, während die illustrirten Handschriften kaum erwähnt werden. Neuere, wie Springer, Scartazzini, Jessen sind hierin kritischer, aber trotzdem erscheint es nicht überflüssig, an einzelnen Beispielen zu verfolgen, wie vorsichtig man in der Annahme eines unmittelbaren dantesken Einflusses auf solche Darstellungen sein muss.

Als Erster muss Dante's grosser Zeitgenosse, Giotto, genannt werden, zeitlich der Älteste und zugleich das meistcitirte Beispiel eines Einflusses der Commedia auf die bildende Kunst. Das enge persönliche Verhältnis beider Meister, von dem schon oben näher die Rede war, liess es naheliegend erscheinen, in Giotto's Weltgerichtsbildern nach Dante's Spuren zu forschen, um so mehr als schon Vasari auf einen derartigen Zusammenhang hingewiesen hatte. Und man fand was man zu finden wünschte; ob mit Recht, mag das Folgende zeigen.

Dreimal hat Giotto das jüngste Gericht zum Gegenstande einer grossen Wandmalerei genommen: im Palazzo del Podestà (Bargello) zu Florenz, in der Cappella dell' Arena zu Padua und in S. Chiara zu Neapel. Letzteres Werk, Scenen aus der Apokalypse, von denen Vasari

versichert, sie seien „invenzione di Dante“ gewesen, ist jetzt durch Übertünchung verloren, und so können wir uns nur mit den beiden ersten beschäftigen. Dass das Bild im Bargello von Dante's Dichtung beeinflusst sei, ist schon chronologisch eine Unmöglichkeit, denn Giotto malte in Florenz um das Jahr 1300, also zu einer Zeit, als der Dichter sein Werk noch nicht begonnen hatte. Dass er des Freundes gedachte, beweist das berühmte Porträt des jugendlichen Dante, das er unter den Seligen anbrachte; im Übrigen steht er sowohl mit der Hölle als mit dem Paradies — welche sich beide in einem traurigen Zustande befinden — inhaltlich ganz auf dem Boden der Tradition.

Wahrscheinlicher schon ist die altverbreitete Annahme, dass Giotto in Padua unter directem Einflusse des Dichters gemalt habe, denn dass dieser damals dort anwesend war, bezeugt schon Benvenuto von Imola in seinem Commentare: „Accidit autem semel, quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis juvenis, unam capellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dantes pervenit in locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam.“ (Muratori, Antiquitates medii aevi, Mailand 1738, tom. I, p. 1186.) — Sehen wir uns aber das Werk selbst an (Bassermann, Tafel 6), so finden wir das Gleiche wie bei den Florentiner Fresken. Die Reihen der Engel, Apostel und Seligen, wie sie Giotto hier giebt, finden sich bereits in den ältesten Darstellungen des Paradieses, und auch für die Hölle bedurfte er keineswegs der Inspiration durch die göttliche Komödie. Feuer und Schlangen bildeten schon lange vor Dante die wesentlichsten Bestandtheile der höllischen Qualen in der Phantasie des italienischen Volkes, und auch die charakteristische Figur des Satan, welcher die Sünder verschlingt, ist älteren Ursprunges. Ein vergleichender Blick auf die Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium (Bassermann, Tafel 7), welche dem 13. Jahrhundert entstammen, beweist dies zur Genüge. Auch die Sünder, die von Schlangen gepeinigt werden oder verstümmelt sind, bieten nur ganz äusserliche, durch die Natur des Stoffes gebotene Erinnerungen an Dante; ein ganz wesentlicher Unterschied aber zwischen Giotto's Hölle und Dante's Unterwelt liegt darin, dass Giotto die ganze Hölle als Feuerstrom auffasst, der von der Linken des Weltenrichters ausgeht, eine Auffassung, welche direct auf ältere byzantinische Vorbilder zurückzuführen ist.

Ein Nachklang aus der Divina Commedia ist also auch das Paduaner Fresko gewiss nicht, und will man dennoch Dante und Giotto, wie bisher, stets vereint nennen, so muss man dies aus einem anderen Gesichtspunkt thun, wie ihn Anton Springer in klarer Weise ausgesprochen hat. In den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte Bd. II, p. 402 sagt dieser: „Gern sucht man die grossen Dichter und Schriftsteller eines Zeitalters zur Vergleichung heranzuziehen, und, dass sich ihre Denk- und Empfindungsweise in den gleichzeitigen Kunstwerken wiederspiegele, anzudeuten. Das wäre für die letzteren sehr ehrenvoll, trifft

aber, von Illustrationen der Dichterwerke abgesehen, selten zu. Eine Erfahrung aus unseren Tagen sollte uns zur Vorsicht mahnen. Es galt als eine ausgemachte Sache, dass die älteren Düsseldorfer Maler ihre Inspiration aus Uhland's Gedichten holten. Die Gegenstände der Darstellung, der Ton der Schilderung liessen eine unmittelbare Abhängigkeit des Malers vom Dichter vermuthen. Nun wird uns aber von glaubwürdiger Seite versichert, dass die Düsseldorfer Romantiker Uhland's Gedichte gar nicht kannten, und ganz selbständig ihre Bilder komponirten. Offenbar müssen wir auf eine tiefere Quelle zurückgehen und eine dem Dichter und dem Maler gemeinsame Grundstimmung annehmen. Ähnlich ging es auch in früheren Jahrhunderten zu. Dante und Giotto, gewöhnlich in demselben Athemzuge genannt, hängen nicht so zusammen, dass Giotto sich unmittelbar an den Dichter anlehnte und von diesem einzelne Vorstellungen borgte. Wohl aber griffen beide die Anschauungen, welche bereits leise im Volksbewusstsein anklangen, auf und gaben ihnen die poetische Form und die künstlerische Gestalt." — In diesem Sinne betrachtet sind aber z. B. Giotto's allegorische Sockelfiguren in der Cappella dell' Arena, oder seine grossen Allegorien in S. Francesco zu Assisi, weit mehr von danteskem Geist erfüllt, als gerade die beiden Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, trotz der äusseren Verwandtschaft durch den Gegenstand.

Ein schlagendes Beispiel, mit wie wenig Genauigkeit und Prüfung man angebliche Einflüsse Dante's konstatirt hat, ist das grosse Fresko der Hölle im Camposanto zu Pisa (Bassermann, Tafel 3), welches früher dem Orcagna zugeschrieben, jetzt meist den Sienesen Pietro und Ambrogio Lorenzetti gegeben wird. Das Ganze ist durch Steindämme in Abtheilungen getrennt, doch ist diese Anordnung schon vor Dante gebräuchlich gewesen. Der Satan ist allerdings auch hier ein haariges, die Sünder mit drei Rachen verschlingendes Ungeheuer, auch sind unter den Verdammten solche, die sich gegenseitig zerfleischen, oder mit Schlangen gefesselt sind, und auch sonst findet sich mancher Zug, der bei Dante ebenfalls vorkommt. Nun ist aber namentlich unter den Sündern einer, der sein Haupt „in guisa di lanterna" in der Hand hält, sowie ein anderer, dem der Leib aufgeschlitzt ist, so dass die Eingeweide heraushängen; in diesen hat man Bertram de Born und Mahomet erblickt, und so den Zusammenhang mit der Divina Commedia für erwiesen gehalten. Hätte man genauer zugesehen, so würde man auf der Bandrolle, welche der angebliche Bertram de Born wie eine Fahne hält, gelesen haben: Ariano heretico ogni altro, und neben dem vermeintlichen Mahomet die Beischrift bemerkt haben: Simoniaci. Mahomet dagegen, durch Turban und Beischrift Maometto gekennzeichnet, liegt gefesselt am Boden, während er bei Dante in der oben angegebenen Weise verstümmelt ist. Auch die Bestrafung der Wahrsager ist anders als in der Commedia; dort ist ihnen das Gesicht nach rückwärts gedreht, hier sehen wir, als ebenso bezeichnende

Andeutung ihrer geistigen Verblendung, ihre Augen mit Schlangen umwunden. Auch finden sich im Bilde zahlreiche Qualen, welche bei Dante nicht vorkommen, vielmehr ganz der herkömmlichen grausam-phantastischen Hölle entnommen sind, so ein Mann, der am Spiess gebraten, ein anderer, der zersägt wird, ein Geiziger, dem flüssiges Metall in den Mund gegossen wird, gefesselte Schlemmer an wohlbesetztem Tische und vieles Andere. Die Hölle im Campo Santo zu Pisa ist somit aus der Reihe der Bilder, welche auf die Commedia zurückgehen, zu streichen. Dass sie aus gleichen Vorstellungskreisen hervorgegangen ist und desshalb manches interessante Streiflicht auf Dante's Ideenwelt wirft, soll darum durchaus nicht geleugnet werden; doch dies liegt hier ausserhalb unserer Betrachtung. — Nicht unerwähnt mag bleiben, dass das Pisaner Fresko im Laufe der Zeiten wesentliche Beschädigungen und, zum Theil willkürliche, Restaurationen durchgemacht hat. Schon im Jahre 1379 musste es durch Cecco di Piero hergestellt werden, weil es von Schulkindern verunstaltet war (Morrona, Pisa illustrata II, p. 243), und nach Vasari wurde es 1530 durch Solazzino ziemlich rücksichtslos restaurirt. Noch vor dieser Übermalung wurde jedoch ein interessanter Stich gefertigt, der uns über die ursprüngliche Gestalt einigermassen unterrichtet, und bei Morrona, Pisa illustrata I, p. 239, sowie von der chalkographischen Gesellschaft publicirt ist. (Passavant, Peintre-Graveur V, p. 43, No. 102.) Dieser Stich, welcher gewöhnlich dem geheimnisvollen Baccio Baldini zugeschrieben wird, hat namentlich in der unteren Hälfte Abweichungen von dem Fresko, doch nennt eine Beischrift auf dem Oberrande des Blattes ausdrücklich das Vorbild: QVESTO · ELINFERNO · DEL · CHÃPOSANTO · DI · PISA.

Fast genaue Übereinstimmung hiermit zeigen zwei andere Stiche der „Baldini“-Gruppe, nämlich die Hölle aus dem 1472 bei Nicolo di Lorenzo Dellamagna erschienenen Buche „El monte sancto di Dio“ (Bartsch XIII, p. 190, No. 59; publicirt in den Early Italian Engravings, herausg. von Reid) und die „Iudecca“ (Bartsch XIII, p. 90, No. 8), und endlich finden wir dieselbe Hölle auf dem „Weltgericht“ (Bartsch XIII, p. 268, No. 23; publicirt von der Chalkograph. Gesellschaft 1890, No. 6), dessen rechte Seite sie einnimmt. Diese Stiche beweisen auf das Schlagendste, dass im 15. Jahrhundert „l'Inferno del Camposanto di Pisa‘, für die Kunst mindestens ebenso populär war wie „l'Inferno di Dante“, und so erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass ein Maler, wohl gar auf Wunsch des Auftraggebers, sich an dieses berühmte Muster anlehnte, wenn er die letzten Dinge darzustellen hatte, während in späterer Zeit gewiss oft die weiterverbreiteten Kupferstiche geradezu als Vorlage dienten. Wenn die Hölle der Divina Commedia in der Kunst zunächst nicht allgemein durchdrang, ja wenn wir sogar in einer Dante-Handschrift vom Jahre 1456 eine blattgrosse Miniatur mit einer ganz herkömmlichen, nichtssagenden Höllendarstellung finden wie im Codex Plut. 40, No. 1 der Laurenziana, so möchte ich der Berühmtheit des

Pisaner Bildes einen nicht geringen Einfluss auf diese Entwickelung zuschreiben.

Grosse Verwandtschaft mit dem Fresko zu Pisa zeigt die grosse Hölle in der Cappella Bolognini in S. Petronio zu Bologna aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, deren Urheber unbekannt ist. Früher schrieb man sie nach Vasari dem Buffalmaco zu, was jedoch ein chronologisches Unding ist, da Buffalmaco 1336 starb; nach Crowe und Cavalcaselle ist der Ferrarese Antonio Alberti der Maler des Bildes, nach dem sich übrigens eine alte Kopie in der Akademie zu Bologna befindet. Auch hier finden wir zahlreiche scheinbare Anlehnungen an Dante, welche indessen bei näherer Prüfung nicht Stand halten. Ein Sünder, welcher seinen Kopf in der Hand hält, wie bei Dante Bertram de Born, ist als Datan bezeichnet, neben ihm erblickt man Abiron, der sich mit ihm gegen Moses und Aaron verschwor; Männer mit aufgeschlitztem Leib sollen Tempelschänder darstellen, wie die Beischrift sacralecy besagt, nicht wie beim Dichter Zwiespaltstifter; Machomet liegt dagegen, von Schlangen gepeinigt, am Boden. Oben rechts schleppt ein Teufel an den Beinen einen Verdammten herbei, den er kopfüber auf seinen Rücken geworfen hat; man denkt unwillkürlich an den Ältesten von Lucca aus dem 21. Gesang des Inferno, welchen ein Teufel in gleicher Weise ins siedende Pech wirft, allein die Beischrift nennt ihn Simon Magus, während in der Commedia die Simonisten in kreisrunden Löchern stecken, an den Füssen von Flammen gepeinigt. Auch der Satan ist von dem Dante's sehr verschieden; er hat nur ein Gesicht, ist flügellos und mit Ketten an den Felsen geschmiedet. Endlich findet sich eine Reihe verschiedenartigster Martern, welche Dante nicht erwähnt, und so könnte man das ganze Gemälde analysiren — überall nur scheinbare Zusammenhänge, aus gleichen Grundanschauungen hervorgehend, nirgends eine wirkliche Anlehnung an den Dichter. Schon der Wortlaut des Testamentes des Bartolomeo Bolognini übrigens, in welchem dieser am 10. Februar 1408 bestimmte, dass dieses Bild gemalt werden solle, lässt nicht gerade vermuthen, dass man an Dante's Inferno gedacht habe, denn es heisst dort: „pingi debeat penas infernales horribiles quantum plus potest". — Das Paradies, welches die gegenüberliegende Wand einnimmt, besteht in einer ganz herkömmlichen Krönung Mariä mit Reihen von Engeln und langen Bänken voll Heiliger, und hat wie gewöhnlich mit Dante auch äusserlich nichts zu thun.

Einige Beziehungen zu Dante könnte man dagegen vielleicht bei Taddeo Bartoli († 1410) vermuthen, von dem grosse Fresken der Hölle und des Paradieses im Dome zu San Gimignano erhalten sind. Sagt doch Vasari von einem ähnlichen jetzt verlorenen Werke, das dieser Künstler in Monte Oliveto malte, Folgendes: „Intorno al 1394, lavorò in Volterra certe tavole a tempera; ed in Monte Oliveto una tavola, e nel muro un Inferno a fresco, nel quale seguì l'invenzione

di Dante, quanto attiene alla divisione de' peccati e forma delle pene, ma nel sito o non seppe, o non potette, o non volle imitarlo." Allein das grosse, in drei Streifen getheilte Fresko zu S. Gimignano ist ebenfalls weit von Dante's Hölle entfernt, und zeigt u. A. einen Sünder, welcher zersägt wird, einen gedeckten Tisch mit Darbenden, einen Höllenrachen, der die Sünder verschlingt und viele andere traditionelle, zum Theil ekelhaft liebevoll erdachte Martern.

Nach solchen Beispielen ist es überflüssig, auf die vielen anderen Darstellungen des Weltgerichtes und insbesondere der Hölle näher einzugehen, welche ebenfalls im Katalog der „dantesken Kunstwerke" noch immer mitgeschleppt worden sind, aber nicht einmal so viele äusserliche Beziehungen zur Divina Commedia zeigen, wie die Fresken in Pisa und Bologna. Die meisten Darstellungen dieser Art haben zudem sehr geringen Kunstwerth und manche von ihnen, so in S. Francesco in Rimini und in Volano im Etschthal, sind sogar jetzt übertüncht. Um die letzteren ist es übrigens doch vielleicht um ihrer Beziehung zur göttlichen Komödie willen schade, sagt doch ein alter Schriftsteller von ihnen, es sei dort das Inferno so getreu nach Dante gemalt gewesen, dass es scheine, als habe der Dichter selbst die Zeichnung dazu geliefert*. Oder sollen wir bei der gewohnten Oberflächlichkeit solcher Angaben auch dieser Notiz misstrauen?

Ähnlich wie bei den Fresken sieht es bei den wenigen Tafelbildern des jüngsten Gerichtes aus, und besonders ist es der fromme Fra Angelico da Fiesole, dem man Beziehungen zu Dante sehr mit Unrecht unterlegt hat. Seine Bilder, welche diesen Gegenstand behandeln (Florenz, Uffizien und Akademie; Rom, Galerie Corsini; Berlin, Kgl. Museum) und in denen der Reigen der Engel und Seligen so reizend empfunden ist, zeigen im Übrigen eine durchaus konventionelle Anordnung, und namentlich stellt die Hölle hier nur eine verblasste Erinnerung an ältere Vorbilder dar (Bassermann, Tafel 4). Das Grausige darzustellen lag so wenig in der zarten Natur des Frate, dass bei ihm die Hölle nur ein ganz bescheidenes Plätzchen am rechten Bildrande angewiesen erhielt.

Ganz das Gleiche gilt von dem zwölfeckigen Bilde des Weltgerichtes, das unter No. 55 im ersten Korridor der Uffizien in Florenz hängt und von einem unbekannten sehr mittelmässigen toskanischen Maler des 15. Jahrhunderts herrührt. Der Mangel an Beziehungen zu Dante und die Abhängigkeit vom Typus des Pisaner Bildes fällt hier besonders ins Auge.

Selbst ein Fresko vom Jahre 1515, das sich in der Kirche S. S. Giacomo e Filippo bei Valvasone in Friaul befindet, und von Pietro di San Vito gemalt ist, giebt nur ein ganz herkömmliches Inferno und Paradiso, während merkwürdigerweise der Reinigungsberg mit seinen stufen-

* Mariani, Relazione del Tirolo, citirt bei Tartarotti, Memorie antiche di Roveredo, Venedig 1754.

artigen Absätzen und den darauf befindlichen Seelen völlig nach der Commedia gestaltet ist. Obwohl erst im Cinquecento entstanden, ist das unbedeutende Bild doch besser hier mit zu erwähnen.

Besondere Beachtung verdient dagegen ein jüngstes Gericht von Giovanni di Paolo, welches die Predella zu einem 1453 gemalten Altarbild in der Akademie zu Siena bildet. Es ist neben Fiesole's Bildern das einzige Gemälde, wo sich die feinsinnige Begrüssung und Umarmung der Engel und Seligen findet, ja es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass Fra Angelico hier direkt als Vorbild gedient hat. Die Predella, deren Hauptbild signirt ist „OPVS · IOHANNIS · PAVLI · DE · SENIS · MCCCCLIII · DIE · III · DECEBE", weist allerdings Motive auf, welche wohl nur aus der Bekanntschaft mit Dante's Gedicht zu erklären sind: sitzende Seelen, auf welche Feuerflocken fallen; Seelen, die sich selbst beissen und eine Gruppe zweier Sünder, deren einer den anderen in den Kopf beisst, wie Ugolino den Roger; Seelen im Wasser schwimmend, andere von einem Teufel gepeitscht, oder von einem Ungethüm zerkrallt; am Eingang der Hölle ein Teufel mit Flügeln und Schwanz, mit dem er — ein häufiges Missverständnis — einen Sünder umschlingt, vor ihm zwei Seelen: offenbar Minos; Sünder endlich, welche schwere Steine wälzen. Daneben freilich fallen beträchtliche Abweichungen auf; so der übliche gedeckte Tisch, eine von einem Teufel gerittene Seele, namentlich aber in der rechten unteren Ecke ein Mann, der von einem Adler in die Seite gehackt wird, wie Prometheus. Ein wundersames Gemisch der altüberlieferten Hölle, des dantesken Inferno und des antiken Hades! So können wir selbst bei diesem interessanten Bilde nur von Einzelmotiven, Erinnerungen an Dante sprechen, nicht aber von einer eigentlichen Darstellung der Hölle des Dichters, und es bleibt im engeren Sinne nur ein einziges Bild übrig, welches streng den Zusammenhang mit der Commedia wahrt, das Fresko des Bernardo Orcagna in Florenz (Bassermann, Tafel 1). In S. Maria Novella ist die Cappella Strozzi von den Brüdern Orcagna ausgemalt; von dem jüngeren, Andrea († 1368) rührt das Gericht und das Paradies her, von dem älteren, Bernardo (meist Nardo genannt, † 1365), die Hölle. Die letztere nun ist bis in alle Einzelheiten so getreu nach Dante geschildert, dass das mächtige Fresko füglich zu den Illustrationen der Commedia gezählt werden kann. Durch Steindämme ist das Ganze in die verschiedenen Kreise und Abschnitte getheilt und der Reihe nach werden nun die Scenen des Gedichtes vorgeführt. So gross war immerhin die Volksthümlichkeit der Hölle Dante's, dass der Maler sich nicht zu scheuen brauchte, Minos, Cerberus, die Furien, Charon, die Centauren, Harpyen und Giganten in einem Gemälde anzubringen, welches einer christlichen Kirche zum Schmuck dienen sollte. Die Gestalten des Dante und Virgil selbst liess er allerdings, der Bestimmung des Werkes entsprechend, weg, dennoch muthet uns das Bild heute an dieser Stelle sonderbar an. Auch künstlerisch war es übrigens kein glücklicher

Griff, eine solche Übersicht des dantesken Inferno in Gestalt eines grossen Wandgemäldes zu geben. Erstens konnte ja dabei irgend welche einheitliche Komposition gar nicht angestrebt werden, es ist vielmehr ein Gewirr von Einzelheiten aus der schönen grossen Wandfläche geworden, und dann sind die Scenen selbst so klein, dass eine monumentale Wirkung von vorn herein ausgeschlossen ist. Als Ganzes demnach verfehlt, ist das Bild trotzdem stofflich von grösstem Interesse. Es sind in jeder Beziehung dieselben Typen, welche uns auch in den illustrirten Handschriften begegnen, nur dass sie dort getrennt, hier neben einander geordnet erscheinen.

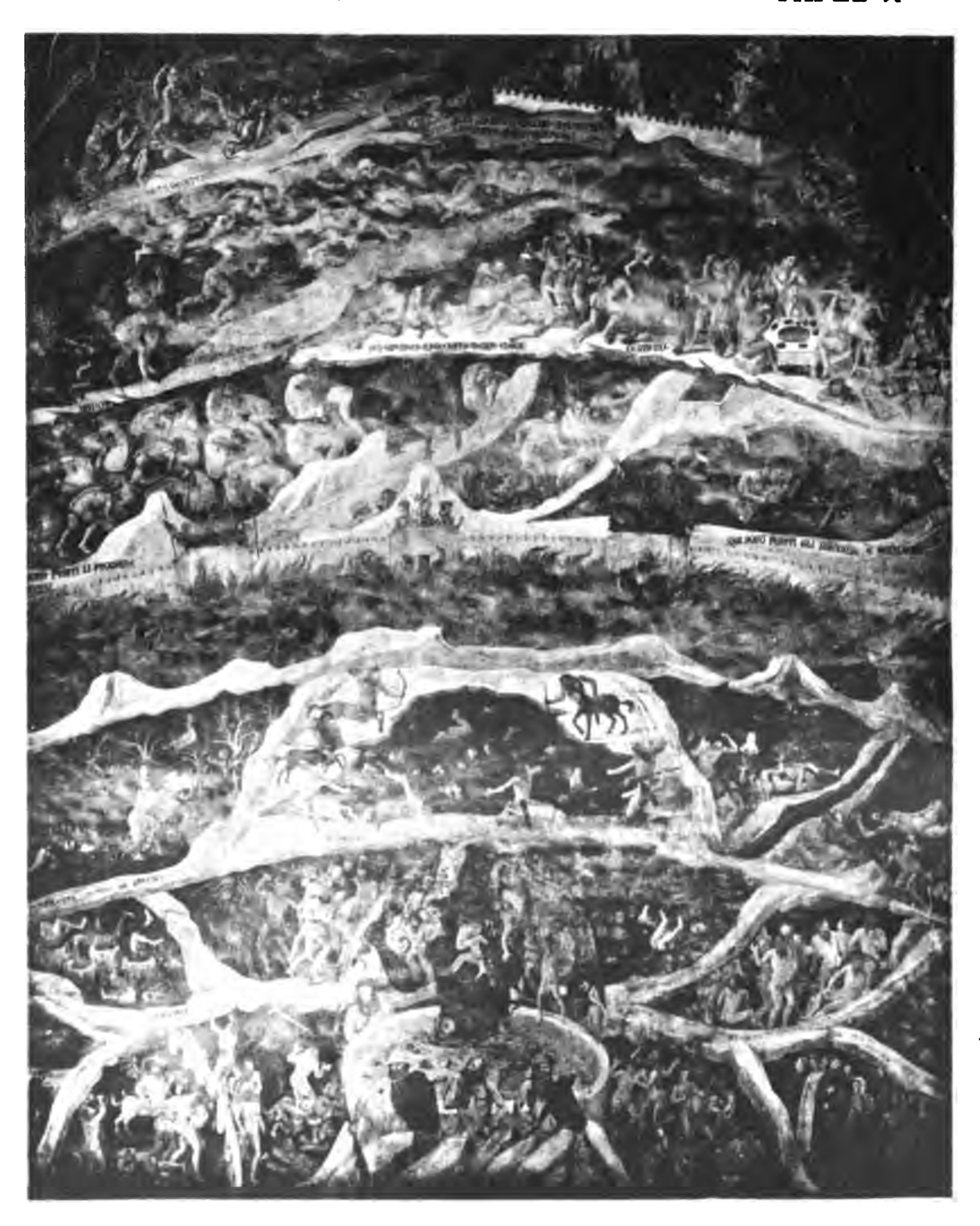
Wäre die Verwandtschaft dieses Bildes mit den Miniaturen nicht schon von selbst so auffallend, so würde uns hierüber eine blattgrosse Miniatur der Hölle belehren, welche dem Codex Ital. 74 der Bibliothèque Nationale zu Paris auf Fol. 1 verso vorausgeht und der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammt. (Ausführlich beschrieben bei Mazzatinti, I Manoscritti italiani della Biblioteca nazionale di Parigi I, CXLII—CXLIII.) Die Übereinstimmung der beiden Bilder, welche meines Wissens noch nirgends betont wurde, ist eine derartige, dass von einem Zufall keine Rede sein kann. Welcher Art der Zusammenhang ist, können wir nicht feststellen, er kann möglicherweise der denkbar nächste sein, da viele Maler grossen Stiles zugleich Miniatoren waren. Jedenfalls ist es ein vernichtendes Urtheil über den objectiven Kunstwerth des Wandgemäldes, dass es in der That nur eine vergrösserte Miniatur genannt werden muss. Ich kann mir eine nähere Vergleichung der beiden Bilder um so mehr ersparen, als es mir möglich ist dieselben in Reproduction hier einander gegenüberzustellen. Hervorgehoben sei nur noch, dass auch ein der Commedia nicht entnommenes Motiv, die an reichbesetzter Tafel darbenden Schlemmer, beiden Bildern gemeinsam ist, und dass sogar die zahlreichen erklärenden Beischriften, zum Theil fast buchstäblich, übereinstimmen. Der einzige wesentliche Unterschied ist der, dass in der Miniatur fünfmal Dante und Virgil dargestellt sind, während sie im Fresko fehlen; doch das liegt eben in der Natur der Sache.

Ist nun die Hölle in S. Maria Novella ganz nach Dante's Worten von Nardo gebildet, so liegt es nahe, auch Andrea Orcagna müsse bei der Schilderung des Gerichtes und des Paradieses an den Dichter gedacht haben. Sein Bildnis brachte er allerdings unter den Seligen an, aber sonst ist das Paradies ganz in herkömmlicher Weise aufgefasst: Christus und die Madonna auf dem Thron, zu beiden Seiten Heilige und Engel, unten die Schar der Auserwählten. Dante's Paradiso war eben längst nicht so volksthümlich wie sein Inferno, und dass sich die altgewohnte Auffassung der himmlischen Herrlichkeit weit besser zu einer derartigen Darstellung eignete, als die gedankenreichen Einzelbilder des Dichters, beweist gerade dieses grandiose Gemälde.

Überblicken wir nun die Reihe der Weltgerichtsbilder des 14. und 15. Jahrhunderts im Ganzen, so zeigt sich zunächst die überraschende

Erscheinung, dass der Einfluss der Commedia auf dieselben nicht allzu hoch angeschlagen werden darf: im besten Falle erblicken wir eine Entlehnung einiger vereinzelter Motive oder eine ziemlich äusserliche, dem Wesen der Dichtung nicht nahe kommende Illustration ohne rechtes künstlerisches Leben. Wenn desshalb im Vorigen nachdrücklich der zu weit gehenden Annahme von unmittelbaren Einflüssen der Divina Commedia auf die bildende Kunst entgegengetreten werden musste, so wäre es doch andererseits ebenso falsch zu glauben, Dante's Werk sei ohne nachhaltige Einwirkung auf die italienische Auffassung der letzten Dinge gewesen. Die Saat, die der gewaltige Dichtergeist ausgestreut hatte, war nicht verloren, doch ging sie erst auf, als der Frühlingswind der Renaissance wehte, und wenn im 16. Jahrhundert ein grosser und gewaltiger Ernst die italienischen Darstellungen von Gericht und Hölle vor den nordischen — man denke nur an die lächerlichen Spitzfindigkeiten eines Brueghel und Bosch — auszeichnet, so ist dies in erster Linie Dante's Einfluss zuzuschreiben. Von Orcagna's grosser Miniatur zu Signorelli's und Michelangelo's furchtbaren Dramen: welch' weite Strecke Weges für die bildende Kunst! Wie wurde sie durchlaufen, wo langsam und stetig der Boden geebnet, auf dem die Grössten ihre Meisterwerke errichteten? — Die illustrirten Handschriften werden uns einen Theil dieser Frage lösen.





Bernardo Orcagna, Die Hölle.
Fresko, Florenz, S. Maria Novella.



Miniatur der Hölle ❧ ❧ ❧ ❧
aus Codex Ital. 74 der Bibliothèque Nationale zu Paris.

2. Die Handschriften.



Erst seit verhältnismässig sehr kurzer Zeit würdigt man die illustrirten Handschriften einer eingehenden Beachtung vom kunstgeschichtlichen und ikonographischen Standpunkt aus, und die Geschichte der Miniaturmalerei ist leider ein noch wenig durchgearbeitetes Feld, auf dem so manche Frage der Lösung harrt. So kommt es, dass ältere Abhandlungen über die Darstellungen nach Dante dieses Gebiet kaum andeuten; und doch müssen gerade die Miniaturen, wegen ihrer zeitlichen Priorität und wegen des numerischen Übergewichtes, unbedingt den wichtigsten Platz in einer Besprechung der bildlichen Darstellungen zur Divina Commedia beanspruchen. Neuerdings ist freilich das Interesse für diese primitiven Anfänge der Dante-Illustration sehr gewachsen, und man hat ganze Bilderreihen aus Handschriften, wie Cozza-Luzi und Morel, oder einzelne charakteristische Proben aus den verschiedensten Manuskripten, wie Bassermann, in prächtigen Werken publicirt. Besonders letzteres Buch, „Dante's Spuren in Italien“, werde ich oft citiren müssen, wenigstens was die Bildertafeln betrifft; denn Herr Bassermann hat den Abschnitt „Dante und die Kunst“ mit so liebenswürdiger Anerkennung auf dem System meiner kleinen Schrift vom Jahre 1892 aufgebaut, dass seine Tafeln ebensowohl zu meinem, als zu seinem Buche den Atlas bilden können.

Sehr bald bemächtigte sich die Buchmalerei des göttlichen Gedichtes. Dante vollendete sein Werk zwischen den Jahren 1316 und 1320 — die Einzelheiten dieser wissenschaftlichen Streitfrage gehören nicht hierher — und das älteste illustrirte Manuskript desselben, welches sich mit Sicherheit datiren lässt, ist vor 1333 gefertigt, was natürlich nicht ausschliesst, dass unter den nicht datirbaren noch ältere sich befinden. Es ist dies Codex 313 der Palatina in der Biblioteca Nazionale zu Florenz, von dem unten noch die Rede sein wird.

Leider ist, wie gesagt, die Forschung über die Geschichte der Miniaturmalerei noch nicht weit genug gediehen, um kunstgeschichtlich allen diesen Arbeiten ihren festen Platz anweisen zu können. Sicher ist jedoch, dass weitaus die meisten Miniaturen zu Dante, namentlich in früher Zeit, von florentinischen oder doch toskanischen Malern herrühren. Die wenigen oberitalienischen Meister treten sofort sehr charakteristisch aus der Menge heraus und ganz vereinzelt steht ein burgundisch-flandrischer Künstler da. Nicht bei einem einzigen aller dieser Werke kennen wir jedoch den Namen des Urhebers; so völlig trat der Illustrator

hinter dem Dichter zurück, bis in der gewaltigen Bewegung der Renaissance die Persönlichkeit des Künstlers sich ihr Recht erstritt.

Die Zahl der Dante-Handschriften mit Illustrationen ist ausserordentlich gross, und eine ausführliche Beschreibung aller konnte von vorn herein nicht im Zwecke meiner ikonographischen Studie liegen, wie es denn überhaupt einem Einzelnen fast unmöglich sein dürfte, sie vollzählig zu Gesicht zu bekommen, namentlich so weit sie in Privatbibliotheken liegen. Immerhin habe ich, da ich die wichtigsten Bibliotheken von Italien und Deutschland, London und Paris zu Rathe zog, wohl ein genügendes Material gesammelt, um im Folgenden eine allgemeine Übersicht ohne wesentliche Lücken zu geben. Diejenigen Handschriften, welche ich nicht erwähne, werden sich stets mühelos in die hier aufgestellten grossen Gruppen einfügen lassen.

Obgleich selbst bedeutende Künstler es nicht verschmähten, auch als Miniatoren thätig zu sein, so ist es doch nur Wenigen unter den Buchmalern gelungen, die hier gestellte Riesenaufgabe wirklich durchzuführen, und nur den Grössten war es vergönnt, die Gestalten des Dichters würdig zu verkörpern. Die Menge der Kleineren, welche an das Wagnis herantrat, litt oft kläglich Schiffbruch. Die beiden ersten Theile, das Inferno und das Purgatorio, enthalten nun zwar so viele greifbare Scenen, so viel lebhafte Aktion, dass selbst weniger bedeutende Künstler daraus Anregung zu recht charakteristischen Schilderungen schöpfen konnten. Im Paradiso jedoch, wo die Handlung völlig gegen den Gedanken und die Empfindung zurücktritt, versagte den Meisten die Kraft. In diesem Sinne betrachtet gewinnen die Worte, welche Dante dem Paradies vorausschickt, eine eigenartige Bedeutung:

> O ihr, die ihr in einem kleinen Nachen
> Voll Sehnsucht zuzuhören nachgefolget
> Seid meinem Schiff, das mit Gesang einherzieht,
> Kehrt um, dass wieder euren Strand ihr sehet!
> Begebt euch nicht aufs hohe Meer, ihr möchtet
> Verirrt dort bleiben, wenn ihr mich verlöret!
> Minerva weht, es führet mich Apollo,
> Neun Musen zeigen mir der Bären Sterne.
> Ihr andern Wenigen, die ihr bei Zeiten
> Den Hals gewendet nach dem Engelsbrote
> Davon man lebet hier, doch nimmer satt wird,
> Wohl könnt ihr euch aufs weite Salzmeer wagen
> Mit eurem Fahrzeug, dicht an meine Furche
> Euch haltend, eh' die Fluth sich wieder glättet. —
>
> (Paradies II, Vers 1—15. Übersetzung von Philalethes.)

Wie mancher misslungene, kindliche Versuch ruft uns diese Verse ins Gedächtnis!

Zahlreiche miniirte Dante-Handschriften sehen übrigens von bildlichen Darstellungen völlig ab, geben vielmehr nur mehr oder weniger

reiche und prächtige Ornamente, und auch in den illustrirten Handschriften spielt das ornamentale Element neben dem figürlichen häufig eine ganz wichtige Rolle. Da nun ausserdem die Ornamente doch wesentlich bestimmend für das ganze Aussehen eines Buches, und zugleich oft für die Datirung ausserordentlich brauchbar sind, so mag es nicht überflüssig erscheinen, über dieselben einige kurze Worte vorauszuschicken, obgleich sie mit der eigentlichen Illustration nichts zu thun haben, und auch natürlich in einem Dante-Codex eben nicht anders aussehen als in jedem anderen.

Im Trecento ist buntes Blatt-Rankenwerk die Regel, blau, grün, ziegelroth, violett, mit Goldkugeln dazwischen; häufig sind die Ranken von Menschen- oder Thierköpfen, von Vögeln, Drachen, Missgestalten unterbrochen. Diese Art wird allmählich immer leichter, freier, hält sich aber bis in die erste Hälfte des Quattrocento. Ein besonders reizvolles Beispiel hierfür ist die Handschrift Ital. 544 der Bibliothèque Nationale zu Paris aus dem 15. Jahrhundert*. Buntgeflügelte Amoretten, mit Ketten aus schwarzen Perlen, daran ein Stück Koralle hängt, um den Hals, treiben ihr munteres Spiel in reichem, buntem Rankenwerk, in welchem Goldkugeln eingestreut sind. Bunte seltsame Vögel mit rothen Schnäbeln und Beinen schnappen nach ihnen oder werden von ihnen gejagt. Dazu kommen zahlreiche Fabelwesen, Drachen und Schlangen, mit denen die Amoretten kämpfen, ferner vielerlei hübsch ausgeführte Thiere: Hund, Hase, Panther, Affe, Schnecke etc. In dieser Weise ist der Beginn eines jeden Gesanges, besonders reich der Anfang jeder Cantica, verziert, ein ausserordentlich schöner und reicher Schmuck, der indessen von jeder Beziehung zum Inhalt der Dichtung frei ist. Dann wird ein anderer Stil der vorherrschende; von buntem Grunde — roth, grün, blau und gold — hebt sich zierliches, vielverschlungenes, schmales Bandwerk von weisser Farbe ab. Weiterhin dringt dann, zuerst namentlich in Oberitalien, das eigentliche Renaissance-Ornament durch, dessen Motive theilweise — Putten, Fruchtschnüre, Thierschädel — direkt der Antike entnommen sind.

Die Initialen werden in derselben Weise gebildet. — Einen eigenthümlichen Anblick gewähren die mit der Feder gezeichneten Hände, deren Zeigefinger auf besonders wichtige Stellen hinweist. Häufig finden sich statt ihrer Ungeheuer oder Missgestalten, bei denen dann ein Vogelschnabel, Drachenkopf u. dergl. auf die betreffende Stelle zeigt. Ebenfalls sehr charakteristisch sind die drolligen Wesen, meist aus Thier- und Menschennatur wunderlich gemischt, welche oft am Unterrande des Blattes ein Schild mit den Anfangsworten der folgenden Seite halten. Sie sind meist nur mit der Feder gezeichnet, manchmal hielt man sie aber auch für wichtig genug, um sie sorgfältig zu malen.

---

* Früher Fonds de rés. No. 8, 2. — Batines, No. 428. Auvray, Les Manuscrits de Dante des Bibliothèques de France, No. XIV.

Hierhin gehört No. 5 der Codici rossi des Fondo Corsiniano im R. Liceo zu Rom, aus dem 14. Jahrhundert (Batines 347). Die Accademia Etrusca zu Cortona besitzt eine Divina Commedia (Batines II, 215, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts), wo allerlei Thiere — als Frosch, Eule, Adler, Hahn, Kranich etc. — diese Schilder halten, und ganz Ähnliches findet sich in einer Pariser Handschrift (Bibl. Nationale, Ital. 530. Früher No. 7254. Batines 432. Auvray VIII) vom Jahre 1411, wo geschickt mit der Feder gezeichnete Hunde, Vögel, Drachen etc. als Schildhalter fungiren. Die erste Seite des Buches wurde sehr oft mit dem Wappen des Bestellers geschmückt, was dann wichtigen Aufschluss über die Herkunft geben kann.

Ebenfalls nicht eigentlich als Illustrationen zu bezeichnen, aber auch sehr charakteristisch für das Aussehen der Handschriften sind die erklärenden Figuren, welche fast allenthalben dem Kommentar beigegeben wurden. Die Forschungen „de situ, forma et misura“ der drei Reiche des Dichters wurden frühzeitig begonnen und ruhten nie, erlesene Geister haben immer und immer wieder zu ergründen gesucht, wie Dante's Höllen- und Himmelfahrt mathematisch genau zu denken sei. So der grosse Filippo Brunelleschi, von welchem Vasari in seiner vita sagt: „Diede ancora molta opera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa i siti e le misure . . .“ Auch in den Kommentaren, wie solche den meisten Manuskripten beigefügt wurden, nehmen derartige Untersuchungen einen breiten Raum ein, und zum besseren Verständnis für den Leser wurden dann hier und da mathematische Figuren mit erläuternden Beischriften eingestreut. Nur zwei Beispiele statt vieler: Die Handschrift der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. (Batines 529), wo der Kommentar eine Anzahl mathematischer und astronomischer Zeichnungen enthält, und No. C. 198 der Ambrosiana in Mailand. Doch blieb es nicht immer bei abstrakten Linien; dem Schema wurden auch Gestalten, Scenen des Gedichtes beigefügt, ja manchmal entstehen ausführliche Kompositionen im Kommentar, welche aber nur den Zweck haben, eine schwierige Stelle zu verdeutlichen, und deren künstlerische Wirkung dann auch unbedenklich durch eine Menge von Beischriften erdrückt wird. Ein gutes Beispiel für diese Art von Kommentar-Bildern bietet Codex XIII. C. 1. der Bibl. Nazionale zu Neapel, aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Dem 29. Gesang des Purgatorio ist eine blattgrosse kolorirte Federzeichnung beigegeben. Links sieht man die sieben Leuchter, welche dem Wagen der Kirche vorangehen, rechts die 24 Ältesten mit grünen Kränzen und andere Greise, schöne ausdrucksvolle Köpfe; daneben den Wagen, vom Greif gezogen, von den Evangelistensymbolen umgeben. Das Ganze könnte recht wohl als eine Illustration des Textes gelten, wiesen nicht die Beischriften — die zehn Gebote und die Namen der verschiedenen Tugenden — deutlich auf den erklärenden Zweck des Blattes hin (Bassermann, Taf. 43 u. 44). Noch auffallender ist dies bei

der zweiten Miniatur, welche den Riesen und die Dirne im Wagen der Kirche zeigt, an dessen Deichsel und Rädern gehörnte Häupter hervorspriessen. Die elegant gezeichnete Darstellung ist mit belehrenden Spruchbändern förmlich übersponnen, so dass von einer künstlerischen Wirkung keine Rede mehr ist.

Nach Ausscheidung dieser erläuternden Darstellungen muss innerhalb der Illustrationen in den Handschriften der Divina Commedia eine Trennung in zwei grosse Gruppen vorgenommen werden: Zweck der einen ist, zu schmücken, Zweck der anderen, zu schildern; und entsprechend dieser Verschiedenartigkeit des Zweckes zeigen die beiden Gruppen auch eine Verschiedenheit der angewandten Mittel: einerseits die sauber in Deckfarben ausgeführte, als geschlossenes Bild gedachte eigentliche Miniatur, andererseits aber freier aufgefasste, nur leicht kolorirte Scenen oder blosse Federzeichnungen. Eine solche Scheidung nach der Art der Ausführung ist nicht gleichgültig oder äusserlich, sie ist vielmehr tief im innersten Wesen der Illustrationskunst begründet. Damals bereits macht sich der Gegensatz bemerkbar, den in unseren Tagen Max Klinger so scharf und geistreich präcisirt hat: Malerei und Zeichnung. Schon Vischer sagt in seiner Ästhetik: „Die Zeichnung entspricht solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermassen durchbricht und die vorwiegende Geistigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe giebt, hineinversetzt zu werden.“ Ähnliches finden wir bei Anton Springer und Eduard v. Hartmann in klarer Weise ausgesprochen, und bei Klinger des Weiteren vom Standpunkte des modernen „Griffelkünstlers“ ausgeführt: „Wo die Malerei dem Beschauer zu reinem Geniessen Musse, neue Sammlung oder Überleitungen bieten musste, um von einem Zustand zu einem widerstrebenden vorzubereiten, entwickelt die Zeichnung in der gleichtönigen Folge von Bildern im schnellen Wechsel ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken: nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche ohne anzustossen.“ Wenn nun Klinger in dem Schlusse gipfelt, „dass es Phantasiebilder giebt, die durch die Malerei nicht, oder nur bedingterweise künstlerisch darstellbar sind, dass dieselben jedoch der Darstellung durch Zeichnung zugänglich sind, ohne dass ihrem Kunstwerthe etwas vergeben wird“, so liegt es auf der Hand, dass weitaus die meisten Scenen der Divina Commedia eben solche Phantasiebilder sind. Es ist denn auch kein Zufall, dass die mit eigentlichen Miniaturen geschmückten Handschriften meist nur ganz wenige Darstellungen enthalten, und selten völlig durchgehend illustrirt sind. Der Miniator, der es unternahm, zu jedem Gesang ein abgeschlossenes, farbiges Bild zu geben, liess meist schon bald die Arbeit liegen, sei es nun, dass er erkannte, dass er sich in der Wahl des Ausdrucksmittels vergriffen habe, sei es, dass er einfach erlahmte.

So haben sehr viele Manuskripte dieser ersten Gruppe als einzigen figürlichen Schmuck die bunt illuminirten Initialen der drei Theile. Für die Figuren, welche man in diese hineinmalte, hatte sich geradezu ein festes Schema herausgebildet; das N des Inferno enthält fast stets ein Bildnis Dante's *, am Schreibtisch sitzend oder mit der Commedia in der Hand, auch Dante und Virgil im Walde, das P des Purgatorio zeigt Dante und Virgil, wie sie in einem Segelkahn dem Berg der Reinigung zufahren, oder Seelen in Flammen, während man im L des Paradiso entweder ein Brustbild des segnenden Christus, oder Dante und Beatrice sieht, manchmal auch die Dreieinigkeit oder die Krönung der Madonna. Da diese Handschriften nur geringes Interesse für die bildliche Darstellung der Commedia bieten, so genüge eine kurze Aufzählung derselben:

Mailand, Bibl. Nazionale. A. N. XV. 17. Um 1337—1347.

Mailand, Ambrosiana. C. 198. Erste Hälfte 14. Jahrh. (Batines II, 246.)

Brera, Bibl. Nazionale. Erste Hälfte 14. Jahrh. (Batines 251.)

Rom, Bibl. Barberiniana. XLVI. 59. Erste Hälfte 14. Jahrhundert. (Batines 363.)

— ebenda — XLVI. 58. Mitte 14. Jahrh. (Batines 364.) Das P des Purgatorio enthält hier einfach, nach der landläufigen Vorstellung vom „Fegefeuer", knieende Seelen, um welche aus den Felsen Flammen hervorlodern.

Florenz, Riccardiana. 1010. Um 1350. (Batines 126.)

Modena, Bibl. Estense. VIII, F. 20. Zweite Hälfte 14. Jahrh. (Batines 228.) Nur Inferno und Purgatorio.

Florenz, Laurenziana. Plut. 40, n. 13. 14. Jahrh. (Batines 16.)

— ebenda — Gadd., Plut. 90 super, n. 126. 14. Jahrh. (Batines 24.)

— ebenda — Plut. 40, n. 12. 14. Jahrh., woraus Bassermann auf Tafel 12 den Initial zum Paradiso publicirt.

Mailand, Trivulziana. No. 1079. 14. Jahrh. (Batines 272.) Das Inferno zeigt zudem am Unterrand Dante und die drei Thiere.

Venedig, Marciana. No. 50. 14. Jahrhundert.

— ebenda — No. 51. 14. Jahrhundert.

— ebenda — Classe IX, No. 34. 14. Jahrhundert.

Breslau, Stadtbibliothek. R. 227. 14. Jahrh. (Vergl. Batines 526/28.) Das Inferno hat hier noch eine Randleiste mit kleinen Medaillons.

Rom, Vaticana, Ottoboniani 2358. Ende 14. Jahrh. (Batines II, 328.)

Bologna, Bibl. Comunitativa. Ende 14. oder Anfang 15. Jahrh.

Paris, Bibliothèque Nationale. Ital. 73. Datirt 1403. (Batines 431.) Im sehr grossen Initial jeder Cantica Dante mit dem Buch in der Hand. Alle drei sind fast gleich, dabei aber von sehr prächtiger dekorativer Wirkung, in lebhaften Farben auf Goldgrund.

---

* Vergl. aber das oben über Dante-Porträts Gesagte.

Modena, Bibl. Estense. VIII, F. 22. Datirt 1409. (Batines 231.) Die Miniatur zum Inferno — Dante mit dem Buch — ist eingeklebt, und bedeutend späteren Ursprunges.

Neapel, Bibl. Nazionale. XIII. C. 2. Datirt 1411. (Batines 405.)

Paris, Bibiothèque Nationale. Ital. 530. Datirt 1411. (Batines 432.) Auch diese Handschrift, die in Padua ausgeführt wurde, giebt im P des Purgatorio ein typisches „Fegefeuer".

Florenz, Laurenziana. Plut. 40. No. 14. Erste Hälfte 15. Jahrh. (Batines 85.)

Der „Codex Antaldinus tertius" in der Sir George Grey-Bibliothek zu Capstadt, aus dem 15. Jahrhundert, zeigt in den Initialen Dante mit dem Buche, im Kahn fahrend, und aufwärts blickend. Ich habe die Handschrift natürlich nicht gesehen, und verweise auf das Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft, Bd. II, p. 243.

Andere Miniatoren gehen weiter und geben zu jeder Cantica ein ausgeführtes, oft blattgrosses Bild. Es sind dies meist „Pracht-Codices", die durch ihre Miniaturen hauptsächlich ein reiches und prächtiges Aussehen erhalten sollten, und jetzt werthvolle Schaustücke in den Ausstellungskästen der Bibliotheken bilden. Handschriften dieser Art haben vielfach die schönsten und anmuthigsten Miniaturen, gerade weil der Künstler nur wenige Darstellungen zu fertigen hatte, und auf diese nun alle Liebe und Sorgfalt verwenden konnte. Die Initialen enthalten ausserdem noch oft die oben genannten Gegenstände.

Mailand, Trivulziana. No. 1080. Datirt 1337. (Batines 257.) Vor jeder Cantica finden sich saubere aber sehr alterthümliche Figuren, in Deckfarben gemalt, sowohl im Initial als am Rand. Das Inferno zeigt mehrmals die beiden Dichter, sowie die drei Raubthiere, das Purgatorio die Dichter im Segelkahn, ferner Dante vor Cato knieend, von Virgil mit Schilf gegürtet, aufwärts blickend, von Virgil mit Thau gewaschen. Im Initial des Paradiso ist eine sehr feine Darstellung der Krönung Mariae enthalten, ringsum anbetende, unten musicirende Engel, Alles auf Goldgrund. Das ganze Blatt umgeben Sechspässe mit Brustbildern von Christus und Engeln. Unten wird Dante von einem aus der Himmelssphäre schwebenden Engel mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Bassermann publicirt diese drei Blätter auf Tafel 9—11.

Siena, Bibl. Comunale I. VI. 29. Erste Hälfte 14. Jahrh. (Batines 221.) Der Codex enthält nur das Inferno und einen Theil des Purgatorio, hat daher auch nur zwei Miniaturen, die aber beide sehr verdorben sind: Dante mit den drei Thieren im Wald und ein Schiff mit geschwellten Segeln.

Bologna, Bibl. dell' Università. No. 589. 14. Jahrh. Unwichtige, zum Theil in Medaillons dem Ornament eingefügte Darstellungen.

Padua, Biblioteca del Seminario. No. 9. 14. Jahrh. (Batines 280.) Mit Miniaturen geschmückt sind die Anfangsblätter jeder Cantica.

Vor dem ersten Gesang des Inferno sieht man Dante mit den drei Thieren im Walde, ferner im Rankenwerk zweimal Dante und Virgil. Zum Purgatorio gehört ein prächtiger Initial mit Dante und Virgil im Kahn; drei Medaillons im Rankenwerk zeigen Dante vor Cato knieend und Virgil, Virgil welcher Dante mit Schilf gürtet, endlich die beiden Dichter nochmals am Ufer. Im Initial zum Paradies stehen Dante und Beatrice in einer Wolke, von blumiger Wiese zu den Himmelssphären emporschwebend; drei Medaillons im Rankenwerk zeigen Dante und Beatrice in verschiedenen Stellungen, über ihnen die Sphären des Paradieses. — In der Auffassung haben diese Miniaturen natürlich durchaus nichts Hervorragendes, sie streben keine Vertiefung in den Gegenstand an. In der Ausführung sind sie ausgezeichnet, und erreichen aufs glücklichste ihren Zweck, zu schmücken und das Auge zu erfreuen. Im Rankenwerk sind überdies noch allerliebste kleine Missgestalten im Stil der französischen „drôleries" eingestreut, und jeder Gesang hat einen prachtvollen Initial mit Ranken und grotesken Gestalten.

Florenz, Bibl. Nazionale. Palat., 261 Poggiali. 14. Jahrh. (Batines 167.) Jeder der drei Theile hat ausser dem Initial ein besonderes Bild mit den oben genannten typischen Darstellungen.

Venedig, Marciana. No. 53. 14. Jahrh. Im Initial des Inferno: Dante mit dem Buch in der Hand schläft in einem Armsessel. Das ganze Blatt ist von Ornamenten umrankt, unten Dante und Virgil. — Die Anfangsblätter des Purgatorio und Paradiso waren jedenfalls ebenso geschmückt, sind aber herausgerissen.

Perugia, Bibl. Comunale. B. 25. Zweite Hälfte 14. Jahrh. (Batines 398.) Nur das Inferno enthaltend, mit zwei grossen Miniaturen, welche Dante im Wald, Virgil und die drei Thiere zeigen.

Parma, Bibl. Palatina 3285. Zweite Hälfte 14. Jahrh. (Batines 234.) Im Initial des Inferno Dante und Virgil im Wald; um das Blatt herum Medaillons mit allegorischen Figuren. Im Initial des Purgatorio eine Seele in einem Flammengrab (das schon mehrfach erwähnte Missverständnis), am Unterrande des Blattes zweimal der vom Engel geführte Kahn. Im Initial des Paradiso die Dreifaltigkeit in einer Mandorla, darunter Beatrice nach oben schwebend, Dante an der Hand führend. Unten Petrus und Johannes an der — gothischen — Paradiespforte, Selige einlassend, welche zuvor von Engeln gekrönt werden. Auch dies sind also schmückende Bilder, welche kaum auf den eigentlichen Inhalt des Gedichtes eingehen.

Frankfurt a. M., Städt. Bibliothek. Zweite Hälfte 14. Jahrh. Die Initialen der drei Theile enthalten Dante am Schreibpult, die Dichter im Segelkahn, und Dante zu den Himmelssphären aufblickend. Ausserdem hat jedes Anfangsblatt noch eine ausgeführte Miniatur: Dante im Walde mit den Thieren, die beiden Dichter am Fusse des Reinigungsberges, vor ihnen Cato als nackter bärtiger Greis, endlich Dante und Beatrice zwischen Bäumen stehend, darauf allerlei sorgsam gemalte

Vögel sitzen. Gerade diese letzte Darstellung zeigt die rein dekorative Bestimmung des Ganzen, denn links spielt das Rankenwerk der Umrahmung herein, und darin erblicken wir einen buntgekleideten Knaben, der mit dem Bogen nach einem der Vögel schiesst. — Im angefügten Kommentar wiederholt der Maler fast wörtlich die gleichen Motive, während im Text sowohl wie im Kommentar die einzelnen Initialen meist phantastische Köpfe oder Thiergestalten enthalten, manchmal aber auch leise Beziehungen zum Text versuchen. So beim letzten Gesang des Paradiso ein Brustbild der Madonna mit dem Kind, bei aller Kleinheit höchst bezeichnend trecentistisch, mit Kopftuch und Schlitzaugen.

Mantua, Biblioteca di Bagno. Um 1380. (Batines 243.) In stereotyper Weise sind die drei Anfangsblätter geschmückt.

Paris, Bibliothèque Nationale. Ital. 77. Ende 14. Jahrh. (Batines 416.) Vor jeder Cantica befindet sich eine ziemlich rohe Miniatur, welche beim Inferno sogar nur im Initial enthalten ist.

Florenz, Laurenziana. Conv. sopp. 204. Ende 14. Jahrh. (Batines 50.) Dieser Codex hat nur zum Inferno und Purgatorio je eine blattgrosse Miniatur neben den Initialen. Die erste stellt Dante im Wald dar, rechts die drei Thiere. Originell ist allerlei als Staffage angebrachtes Waldgethier, so ein Hase, ein Fasan, einige Hirsche u. dergl., wie denn überhaupt die Miniatoren von jeher eine besondere Vorliebe für die Thierwelt hatten. Das Blatt zum Purgatorio zeigt links die übliche Gruppe, Dante vor Cato knieend, und Virgil. Rechts vorn wird Dante mit Schilf gegürtet; im Hintergrunde naht ein Kahn mit Seelen, von einem Engel geführt, dem Reinigungsberg, an dessen Pforte der Engel mit dem Schwert als Wächter sitzt.

Florenz, Laurenziana. Plut. 40, No. 3. Ende 14. Jahrh. (Batines 72.) Inferno: Links Dante schlafend, rechts vor den drei Thieren stehend, welche über einander am Abhang gruppirt sind. Am Rand ein sehr elegant ausgeführtes Wappen. Purgatorio: Dante mit Virgil im Kahn, im Wasser erblickt man Seelen. (Bassermann, Tafel 17.) Als Illustration ziemlich oberflächlich, doch ist die Ausführung sehr hübsch. Paradiso: Die Himmelssphären sind als Halbkreise dargestellt, darauf sitzt Christus segnend, neben ihm Maria. Beiderseits je drei feine Engel. Unten kniet links Dante, rechts Beatrice in Anbetung. Auch diese Bilder wollen durchaus nicht illustriren, sondern dienen lediglich zum Schmuck.

Florenz, Laurenziana, Tempiano I. Datirt 1398. (Batines 7.) Auch hier hat nur das erste Blatt jedes der drei Theile Bilderschmuck. Interessant sind die Initialen, welche hier allegorische Figuren enthalten. In dem zum Inferno ist eine Justitia dargestellt, als geflügeltes Weib mit Schwert und Wage; eine geflügelte Frau, die sich an den Stamm eines blühenden Baumes lehnt, dürfte wohl mit Recht als Speranza zu erklären sein, welche dem Purgatorio vorangestellt ist, um die Hoffnung auf Erlösung zu versinnbildlichen; die Figur zum

Paradiso endlich muss als Fede oder Carità erklärt werden, auch ein geflügeltes Weib, auf ihrer Brust ein rother Kreis, in der Rechten hält sie eine betende Seele*. — Ausserdem ist jedes Mal der Oberrand des Blattes von einer grösseren Miniatur eingenommen. Bei Inferno und Purgatorio ist diese viergetheilt, und zeigt hier Dante im Wald verirrt, Dante mit dem Löwen und Panther, Dante vor der Wölfin und Virgil, Dante und Virgil im Gespräch, — dort Dante und Virgil im Schiff; Virgil und Dante, welcher vor Cato kniet; Dante und Virgil, die Ankunft des Kahnes mit Seelen erblickend; endlich den Engel an der Pforte des Reinigungsberges. Die Miniatur zum Paradies ist nicht getheilt. Es ist eine grosse Darstellung auf Goldgrund: Christus segnend in einer Mandorla, umgeben von rothen und blauen Cherubim. Zu seiner Rechten die Madonna und zwei Heilige, unten sitzt Dante mit seinem Buch in der Hand, Beatrice schwebt auf ihn zu. Zur Linken Christi zwei sitzende Heilige, darunter drei selige Frauen. Besonders diese letztere Miniatur ist ganz reizend, sie muthet wie ein florentinisches Gemälde der gleichen Zeit an mit ihren schönen bunten Farben, ihrem Goldgrund, und feinen schlanken Gestalten (siehe Tafel 4). Die Glorienscheine sind in den Goldgrund eingeritzt und gestochen, ganz wie bei gleichzeitigen Tafelbildern.

Perugia, Bibl. Comunale. Um 1400. (Batines 397.) Enthält nur zwei sehr allgemeine Darstellungen: beim Purgatorio die Dichter im Kahn, in der Höhe Christus, zu dem sich die Seelen, aus Gräbern steigend, wenden; beim Paradies Dante und Beatrice, welche auf die Dreifaltigkeit hinweist.

Venedig, Marciana. Classe IX. No. 428. 15. Jahrh. Die ersten Gesänge der Hölle fehlen, der Anfang der beiden anderen Theile hat je eine schlechte Miniatur.

Florenz, Riccardiana 1006, 1007, 1008. Aus den Jahren 1412 bis 1413. (Batines II, 318—320.) Die drei Bände enthalten ausser den Initialen nur eine blattgrosse Miniatur, Dante, Statius und Beatrice auf dem Reinigungsberge darstellend. Unten die vom Engel bewachte Pforte, oben die Glorie der Seligen.

Rom, Bibl. Barberiniana. XLVI, 54. Datirt 1419. (Batines 367.) Toskanischer Herkunft, enthält der Codex drei ziemlich mässig ausgeführte Miniaturen, bei denen vielleicht das Auffälligste ist, dass Virgil nackt dargestellt wird. Das Paradies zeigt Christus segnend mit Maria auf einem Thron, zu beiden Seiten je zwei Apostel auf Bänken, darunter musicirende Engel. Das Ganze ist ein durchaus herkömmliches Paradies, und wie in der Auffassung so zeigt sich der Miniator auch in

---

* Ein Analogon für diese Gestalten findet sich im Codex Vatic. Lat. 4776. Dort enthält der Initial zum Inferno auch eine Justitia, d. h. eine geflügelte Frau mit Schwert und Wage, hinter ihr ein Löwe; zum Purgatorio gehört eine Caritas, d. h. eine geflügelte Frau, ein Nest haltend, in welchem sich ein Pelikan für seine Jungen die Brust öffnet; beim Paradiso eine Fides, d. h. eine geflügelte Frau, auf der Brust das Antlitz Christi, in jeder Hand eine lodernde Flamme.

der Ausführung äusserst konservativ; man könnte das Blatt recht wohl für eine Arbeit des 14. Jahrhunderts halten, wenn es nicht datirt wäre. Und doch ist der Gesammteindruck ein wohlthuender, anmuthiger.

Florenz, Laurenziana. Plut. 40. No. 16. Erste Hälfte 15. Jahrh. (Batines 85.) Wohl nur die drei Initialen sind mit der Handschrift gleichzeitig, während drei blattgrosse Darstellungen erst in das Ende des Quattrocento zu setzen sind. Beim Inferno Dante und die Thiere, oben Dante und Virgil; dann die beiden Dichter im Schiff, das mit grosser Ausführlichkeit und in guter Verkürzung dargestellt ist, endlich der segnende Christus, in Wolken stehend.

Florenz, Nazionale. B. A. 2. p. 3. N. 10. 15. Jahrh. Enthält ausser dem oben erwähnten prächtigen Porträt Dante's in Federzeichnung noch einige blattgrosse Miniaturen, welche aber in Form wie Inhalt wenig Interesse bieten.

Mailand, Trivulziana. No. 1048. 15. Jahrh. (Batines 269.) Diese Handschrift macht einen sehr eleganten Eindruck, Initialen und Ornamente haben zierliches weisses Bandwerk auf buntem Grunde, vorn, in einem von Putti gehaltenen Kranz, das Wappen des Besitzers. Für die figürliche Darstellung sind jedoch die drei Miniaturen, welche den Anfang jeder Cantica zieren, ohne jede Bedeutung, da der Künstler sich mit ganz allgemeinen Andeutungen begnügte, ohne irgendwie tiefer in den Stoff einzudringen. Beim Inferno stehen Dante und Virgil an der Pforte der Hölle; innen erblickt man Teufel und nackte Seelen, doch ohne Hervorhebung bestimmter Scenen des Gedichtes. Die Miniatur ist übrigens nur theilweise ausgeführt, stellenweis nur vorgezeichnet, und man kann hier recht deutlich sehen, wie der eigentliche Miniator nur ganz skizzenhaft zeichnete, die feine Ausführung erst mit dem Pinsel gab, während umgekehrt der wirkliche Illustrator das Hauptgewicht auf den Kontour legte, ja es, wie oben erwähnt, häufig bei der Zeichnung bewenden liess. Das Blatt zum Purgatorio, obgleich gut ausgeführt, zeigt die gleiche Oberflächlichkeit im Inhalt, wie das zur Hölle: ein „Fegefeuer“ ist dargestellt, statt des dantesken „Reinigungsberges“. Dante und Virgil stehen in der Mitte des Bildes, umgeben von sieben grossen Gruben, wo nackte Seelen in Flammen schmachten, und zudem noch von Teufeln mit Haken und Dreizack gepeinigt werden. Das Paradies hat nur leichte Vorzeichnung, welche an den Gegenstand auch nur sehr allgemein erinnert. Dante reicht an der Pforte des Paradieses Virgil die Hand zum Abschied; innen erblickt man Christus segnend, von Engeln umgeben, unter ihm knieende Seelen, welche das Kreuz anbeten.

Turin, Bibl. Nazionale (früher Bibl. dell' Università), N. VI. 11. 15. Jahrh. (Batines 316.) Drei grosse Miniaturen von geradezu brillanter Ausführung, zweifellos einem oberitalienischen, vielleicht paduanischen Künstler angehörig. Dante wird vom Panther angefallen, der an ihm in die Höhe springt, und fährt erschrocken zurück; vorzüglich ist das Thier gemalt. — Dante und Virgil nahen im Kahn dem

Fusse des Berges, wo Cato sie erwartet. — Die letzte Darstellung gehört zu den schönsten Miniaturen zur Divina Commedia; unten steht Dante mit Beatrice in reicher Landschaft, oben erscheint Gottvater in einer Glorie von Engelsköpfen. (Bassermann, Taf. 13—15.) Wie die ganze eben besprochene Reihe von Handschriften, zeigt namentlich dieser Turiner Codex, wie Reizendes der Miniator hervorbringen konnte, welcher das Werk nur mit je einem Bild zu jeder Cantica schmückte. Für die bildliche Darstellung des Inhaltes, für eine Bewältigung des Stoffes, sind diese Dinge bei allem künstlerischen Reiz dagegen doch unwichtig.

Ganz einzig in ihrer Art endlich ist eine Handschrift, welche ich desshalb am Schlusse dieser Gruppe gesondert besprechen möchte:

Paris, Bibliothèque Nationale. Ital. 72. (Batines 437.) Geschrieben im Anfang des Quattrocento, befand sie sich bereits in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts in Frankreich, und gehörte „Charles de Guyenne, auparavant duc de Berry, frère cadet de Louis XI". Darauf deutet das Wappen der „fils de France" im ersten Initial. Auvray, der den Codex in seinem Werke Les Manuscrits de Dante des Bibliothèques de France unter No. III beschreibt, sagt über die Miniaturen desselben: „Les initiales, dans quelques-unes desquelles figurent des fleurs de lys, sont dans le goût français plutôt que dans le goût italien. Au contraire, les trois miniatures sont certainement de la main d'un artiste italien." Da ich durch die bewährte Liebenswürdigkeit des Herrn Léon Dorez von der Pariser Bibliothèque Nationale in der Lage bin, die drei Miniaturen hier wiederzugeben, so brauche ich für den Kunsthistoriker Auvray's Behauptung nicht erst zu widerlegen. Die Bildchen tragen so augenfällig den ausgeprägten Charakter der burgundisch-flandrischen Miniatorenschule, dass schon ein flüchtiger Blick uns über ihre Herkunft belehrt. Beziehungen zu Dante freilich sucht man fast vergebens: auf dem Bilde zur Hölle erblicken wir zwar links auf einem Berge im Hintergrund Teufel, welche Sünder mit Haken herbeiziehen und in einen Pfuhl werfen, im Vordergrunde jedoch zerrt ein Teufel die Seelen — darunter einen König und einen Bischof — an einer Kette, und daneben sitzt ein gänzlich nordisches meerkatzenartiges Ungeheuer, das mit dem Hammer einen Nagel in die Brust eines liegenden Sünders treibt. Rechts ragt ein galgenartiges Gestell empor, und daran hängt ein grosser Kessel, in welchem die Verdammten — darunter ein Kaiser und ein Papst — geschmort werden; oben auf dem Gestell sitzt Lucifer, ein sechsarmiger gehörnter Teufel mit einem Dreizack in der Hand. Das Blatt zum Purgatorio hat noch weniger Zusammenhang mit der Commedia. Zwischen Felsen und Thürmen mit Wasserspeiern ausgeprägt nordisch-gothischen Stiles sehen wir Seelen in Flammen schmachten, sie werden von Engeln getröstet und gen Himmel getragen. Die Engel sind absolut nordischen Charakters mit ihren spitzen bunten Flügeln und den knitterigen Falten ihrer Gewänder; Roger van der Weyden, Bouts, Memling kommen uns bei ihnen in den Sinn. Rechts liegt eine



Miniatur zum Inferno ☙ ☙ ☙
aus Codex Ital. 72 der Bibliothèque Nationale zu Paris.



Miniatur zum Purgatorio ☙ ☙ ☙
aus Codex Ital. 72 der Bibliothèque Nationale zu Paris.



Miniatur zum Paradiso
aus Codex Ital. 72 der Bibliothèque Nationale zu Paris.



Miniatur zum Paradiso
aus Codex Tempiano I der Laurenziana zu Florenz.

nackte, gebundene Frau auf dem Rasen, von zwei Thieren benagt, die wohl Drachen vorstellen sollen, aber mehr wie Wiesel aussehen. Auch der weibliche Körper mit seinen mageren Formen erinnert lebhaft an altniederländische Bilder. Beim Paradies endlich sitzt Christus segnend in einer goldenen Mandorla, in der linken Hand die krystallene Weltkugel haltend, ringsum eine Glorie von rothen und blauen Engeln, darin zu seiner Rechten Maria im blauen Mantel, zu seiner Linken Johannes der Täufer, rund herum Heilige und Selige. Der Typus des Heilandes namentlich ist hier wieder ganz wie auf flandrischen Gemälden und erinnert frappant an die Christusbilder des Quentin Massys; ich habe auf derselben Tafel das Paradies aus dem oben besprochenen Codex Tempiano I der Laurenziana mit abgebildet, wodurch der Gegensatz zu der italienischen Auffassung dieser Scene klar vor Augen geführt wird. Geben wir also diesen entzückend feinen, inhaltlich aber herzlich missverstandenen Miniaturen den Ruhm, die einzigen originalen nordischen Darstellungen zur Divina Commedia aus dem 15. Jahrhundert zu sein.

Die göttliche Komödie in wirklichen, ausgeführten Miniaturen ganz zu illustriren, wurde allerdings auch mehrfach unternommen; allein fast Alle scheiterten an den grossen Schwierigkeiten und an der Ausdehnung einer solchen Arbeit, so dass es sich hier meist um blosse Anfänge, Fragmente handelt. Gerade die ältesten illustrirten Handschriften freilich sind häufig in dieser Weise zu illustriren begonnen, und es scheint, als habe man erst später, durch solche Misserfolge belehrt, zur einfachen oder doch nur leicht kolorirten Zeichnung seine Zuflucht genommen. Die Darstellungen dieser Art sind als geschlossene Bilder aufgefasst, sie haben daher eine Umrahmung — gewöhnlich einen lebhaft rothen oder goldenen Rand — und, so weit nicht die Scene in Landschaft oder Architektur spielt, einen farbigen Hintergrund, welcher bei den Miniaturen des Trecento und beginnenden Quattrocento, von denen hier zunächst die Rede ist, schwarz, golden oder tiefblau ist.

Zunächst sind hier einige Manuskripte zu erwähnen, welche zwar zu jedem Gesang figürliche Darstellungen besitzen, aber doch mehr dekorativer als eigentlich illustrirender Natur. Bei diesen ist der nur dekorative Charakter der Miniaturen schon dadurch bewiesen, dass die Bilder lediglich in den Initialen enthalten sind, also eine freie Gestaltung von vorn herein ausgeschlossen war.

Florenz, Riccardiana, No. 1005, Inferno und Purgatorio,
Mailand, Nazionale, A. G. XII, 2, das zugehörige Paradiso.
} 14. Jahrh., erste Hälfte.

F. Carta sagt vom Bilderschmuck dieses Exemplares der Commedia, es sei „opera non buona, ma abbastanza curiosa“ und in der That ist es höchst unterhaltend, den Codex zu durchblättern, der an frischem und originellem Verständnis für den Dichter manchen viel reicher

ausgeschmückten übertrifft. Es sind Hunderte von kleinen Initialen eingestreut, welche, an sich nicht grösser als 2—3 cm im Geviert, im Inneren noch Figürchen enthalten, oft nur Köpfe oder Halbfiguren, anderwärts ganze Gruppen. Schon der minimale Massstab und die Gebundenheit durch die Initialen weisen diese Darstellungen stark ins Gebiet des Dekorativen; wenn Lippmann sogar von den venetianischen Holzschnitten zu Dante sagt, dass sie wohl mehr Merkzeichen zum Zurechtfinden waren, als eigentliche Illustrationen, so gilt dies gewiss noch in erhöhtem Masse von diesen Figürchen. Im Inferno sind häufig Andeutungen der Laster gegeben, welche im betreffenden Höllenkreise gebüsst werden; so vor Canto 7 ein hagerer Geizhals, welcher krampfhaft den Geldbeutel gefasst hat, 12. ein Ritter, welcher einen Mann ersticht (Gewaltthat gegen Andere), 13. ein Mann, der sich den Dolch in die Brust stösst (Selbstmörder), 14. ein Kriegsknecht mit erhobener Hand vor dem Haupte Christi (Lästerer), 18. ein Jüngling, der einem Mädchen mit Geschenken naht (Verführer), 19. ein Kardinal, vor ihm ein Geistlicher, der auf einen Geldbeutel zeigt (Simonisten), 23. ein lesender Mönch, daneben ein Teufel (Heuchler), 24. ein schlafender Mann, dem ein zerlumpter Bettler ein Kleidungsstück stiehlt (Diebe), 29. ein Mann, der auf einem Amboss Geldstücke schlägt (Fälscher, speciell Falschmünzer). — Ähnliches findet sich im Purgatorio, so 10. ein gehörnter Riese mit Schild und Keule (Hochmüthige), 15. ein Todtschlag (Zornige), 19. und 20. Geizige, 23. ein essender Mann an wohlbesetztem Tische (Schlemmer) u. dergl. Wo der Illustrator eigentliche Textillustrationen versucht, fallen diese ziemlich schlecht und allgemein aus, so Inferno 33 Graf Ugolino und Erzbischof Roger. Im Paradiso finden sich häufig Brustbilder von Dante, dann sind abwechselnd immer diejenigen Personen dargestellt, welche gerade redend eingeführt sind. Bassermann hat hiervon auf Tafel 26—32 die Darstellungen zu Inferno 18, 29, 27, 32 und zu Purgatorio 7, 20 und 33 publicirt, während in der Italienischen Literaturgeschichte, welche nächstes Jahr erscheint (Leipzig, Bibliographisches Institut), Inferno 27 abgebildet werden soll.

Der oben genannten am nächsten, wenn auch nicht auf gleicher Höhe, steht eine Handschrift in

Stuttgart, Kgl. öffentliche Bibliothek. 14. Jahrhundert. (Batines 523.) Die Anfangsbuchstaben der drei Theile enthalten die gewohnten Scenen, ausserdem aber finden sich in den Initialen aller Gesänge Köpfe, Brustbilder und Halbfiguren. Häufig sind es nur Dante, Virgil, der segnende Christus oder Teufelsfratzen und Heiligenbilder, anderwärts aber treten auch eigentliche Scenen aus dem Gedicht hervor. So im Inferno Canto 8. Dante's Kopf vor der zinnengekrönten Mauer der Stadt Dis, 19. Köpfe in Flammen, ein Missverständnis der Strafe der Simonisten, 25. Vanni Fucci „mit durchgesteckten Daumen“ lästernd, 26. die Köpfe der bösen Rathgeber in Flammen, 28. Mahomet

mit aufgeschlitztem Leib, 29. ein mit Pestbeulen bedeckter Sünder, 31. Nimrod ins Horn stossend, 33. Ugolino und Roger. Im Purgatorio Canto 9. die aufgehende Sonne, 10. ein Lastenträger (Hochmüthige), 19. Dante schlafend, 28. Dante von Virgil gekrönt. Im Paradiso fast immer Brustbilder von Dante oder Beatrice, letztere öfters nach einem Gestirn aufblickend, ferner Engel, Heilige — darunter beim 24. Gesang Petrus mit dem Schlüssel —, Christus oder die Madonna. Man kann sich recht wohl eine Miniatoren-Werkstatt vorstellen, wo derartige Handschriften geschäftsmässig illuminirt wurden, und gewiss war der Besitzer sehr erfreut, wenn er eine gesuchte Stelle durch das Initialbildchen mühelos auffand.

Rom, R. Liceo, Fondo Corsiniano, Codici Rossi No. 5. 14. Jahrh. (Batines 347) gehört ebenfalls hierhin. Jeder Theil hat eine als geschlossenes Bild aufgefasste Miniatur, und alle Initialen enthalten Köpfe, doch gelangen keine eigentliche Beziehungen zur Dichtung zum Ausdruck.

Paris, Bibliothèque Nationale, Ital. 78. Ende 14. Jahrh. (Batines 429) versucht ebenfalls eine Illustration innerhalb der Initialen, in etwas grösseren Massen, doch kam nur Inferno 1—8, 12 und 13 zur farbigen Ausführung, Inferno 9, 10, 11, 14—17 sind vorgezeichnet, und der Rest blieb ganz aus. Die grossen Initialen enthalten in zierlichen Figürchen Scenen des Gedichtes, doch ist fast mehr Werth auf die prächtigen Rankenornamente mit Amoretten, Thieren und Ungeheuern darin gelegt. In sehr ähnlicher Weise ist eine andere Handschrift bedeutend vollständiger durchgeführt:

Florenz, Nazionale. B. A. p. 1. N. 5 (früher: Magl. I. 29) vom Jahre 1400 oder 1405. (Batines 102.) Ganz prächtig ist das Ornamentale, sowohl die Initialen als das reiche Rankenwerk, auch die Figuren sind sehr sorgfältig ausgeführt, treten aber dennoch recht zurück, und erscheinen auch hier zu sehr dem Ornament untergeordnet, dekorativ, als dass ihnen selbständige Bedeutung beigelegt werden könnte. Den interessanten Initial zur Hölle, welcher eine Dante-Vorlesung des Francesco da Buti zeigt*, wird die „Italienische Literaturgeschichte“ in Holzschnittwiedergabe bringen, ebenso wie einen Initial mit der Darstellung von Trajan und der Witwe einerseits, den lastentragenden Hochmüthigen andererseits (Purgatorio 10). Von den übrigen Initialen — es sind im Ganzen 17 zum Inferno, 15 zum Purgatorio und 48 zum Paradiso — hat Bassermann einige publicirt. (Tafel 33: Inf. 2. Tafel 34: ein anderer Initial zu Inf. 2 und Parad. 4.) Der Maler hat offenbare Freude am Stoffe und lebhafte Phantasie, und überrascht mehrfach durch eigenartige, wenn auch etwas abseits von seiner Aufgabe liegende,

* Eine ähnliche Darstellung findet sich in No. 55 der Marciana zu Venedig vom Ende des 14. Jahrhunderts. Der Kommentar hat zu jedem Theil einen Initial, und der zum Inferno enthält gleichfalls einen Dante-Erklärer, dessen Worten zahlreiche Zuhörer lauschen.

Schilderungen der Bilder und Vergleiche des Dichters. Geschickt ist die Anordnung der Darstellungen zum Paradiso, welche in zwei Scenen getheilt oben die Vorgänge im Himmel, unten die dort besprochenen Ereignisse auf der Erde zeigen, wie dies später die venetianischen Holzschnitt-Ausgaben des 15. Jahrhunderts wiederholen. Zuletzt merkt man freilich dem Künstler sehr die Ermüdung an, er verliert sich ganz ins Allgemeine, und giebt nur immer wieder Christus und die Madonna in der Glorie.

Genua, Biblioteca Durazzo, D. No. 8 konnte ich leider nicht sehen. Die aus dem Jahre 1408 stammende Handschrift (Batines 312) soll hübsche Miniaturen in den Anfangsbuchstaben der Gesänge besitzen. —

Wenn wir uns nun zu denjenigen Miniatoren wenden, welche es unternahmen, die göttliche Komödie in abgeschlossenen Miniaturbildern durchgehend zu illustriren, so tritt uns zunächst die schon oben angedeutete Erscheinung entgegen, dass viele derselben ganz in den Anfängen stecken geblieben sind. Florenz, Riccardiana No. 1057 aus dem 15. Jahrhundert (Batines 138) hat überhaupt nur auf dem ersten Blatte einige mit der Feder zum Malen vorgezeichnete Figürchen, eine Handschrift der Milich'schen Bibliothek zu Görlitz, Ende 14. Jahrh., eine einzige Miniatur bei Inferno 4, und R. 226 der Stadtbibliothek zu Breslau zwei Scenen zum ersten Gesang der Hölle. Bei anderen sind wenigstens einige Gesänge des Inferno illustrirt, in den übrigen Theilen beweist aber der für Miniaturen freigelassene Raum, dass die Arbeit eigentlich fortgesetzt werden sollte. So Rom, Vaticana, Ottoboniani No. 2863, 15. Jahrh. (Batines 334) nur Bilder zu Inferno 24, 25 und 26; Padua, Bibl. del Seminario No. 2, 14. Jahrh. (Batines 279) zu Inferno 1—12 unwichtige Bilder am Unterrand; Mailand, Trivulziana No. 2263 vom Jahre 1405 (Batines 261) mässige Miniaturen in den ersten 10 Gesängen. Ganz deutlich sieht man die allmälige Ermüdung bei Codex Plut. 40, No. 15 der Laurenziana zu Florenz, um 1431 (Batines 85), wo von den zehn ziemlich allgemein gehaltenen Darstellungen die ersten miniirt sind, andere nur theilweis in Farben ausgeführt, die letzten endlich nur mit der Feder vorgezeichnet.

Die älteste unter den wichtigeren Handschriften dieser Gruppe, zugleich die älteste datirbare Dante-Handschrift mit Bilderschmuck überhaupt, ist der Codex

Florenz, Nazionale, Palatina 313 (Batines 163), vor 1333 geschrieben, und bald darauf mit Illustrationen versehen; wenigstens Inferno 2—13 und Purgatorio 2 sind ziemlich gleichzeitig mit der Schrift, während die 3 Darstellungen zum Paradiso wahrscheinlich etwas jünger sind. Bei Inferno 1 und Purgatorio 1 sind die betr. Miniaturen eines anderen Codex eingeklebt. Die Scenen der Hölle sind hier in 32 Miniaturen sehr geschickt und lebhaft dargestellt, Gesten und Bewegungen sind oft ganz bezeichnend. Die drastische, später häufig wiederkehrende Auffassung z. B., dass sich Dante an einem der Flammengräber wegen

der üblen Luft die Nase zuhält, findet sich schon hier. Auch Minotaurus, der sich vor Wuth in den Arm beisst, die beiden Teufel, welche sich unter einander balgen, Roger und Ugolino sind lebhafte Scenen, und im Ganzen sind diese Illustrationen die direkten Vorläufer der späteren Zeichnungen. Denn für die Gestalten der Hölle bildeten sich rasch bestimmte, feste Typen heraus, welche Jeder kannte und weiterbildete, während im Purgatorio deren schon weniger sind, und bei dem selten illustrirten Paradies die individuelle Auffassung des Einzelnen häufig am besten zum Ausdruck kommt. — Von kleinen Irrthümern ist der Miniator auch hier nicht frei, namentlich sind viele der antiken Figuren, als Minos, Plutos, Cerberus, auch bei ihm Teufel, und während er die Harpyen, die Giganten richtig darstellt, hat er den Begriff eines Centauren nur halb verstanden; Inferno 25 bildet er den Centaur Cacus ab als nackten Reiter auf feuerschnaubendem, schlangengezäumtem Ross.

Nur im Inferno illustrirt und der vorigen Handschrift ziemlich nahestehend ist No. 1102 (früher S. 2. 10) der Biblioteca Angelica zu Rom, Mitte des 14. Jahrh. (Batines 359.) Hübsch ausgeführte Miniaturen, häufig auf Goldgrund, sind jedem Gesang der Hölle beigegeben, von rothem Rand umrahmt. Bassermann publicirt auf Tafel 25 die Bilder zum 7. und 21. Gesang der Hölle. Auf ausdrucksvolle Bewegungen scheint ein gewisser Werth gelegt zu sein; die Dichter fliehen angstvoll vor dem rasenden Minotaurus, Virgil trägt Dante kräftig auf den Armen, um ihn vor der Schar der Teufel zu retten, Dante legt staunend den Finger an die Nase, wie er die Verwandlungen von Menschen in Drachen erblickt, Virgil zieht Dante am Mantel, damit er dem Gezänk zweier Verdammten nicht weiter zuhöre. Charon, zwar ganz als Teufel dargestellt, schlägt mit dem Ruder eine im Kahn sitzende Seele, ein Motiv, welches sich die meisten Illustratoren merkwürdigerweise entgehen liessen, obwohl es Dante ausführlich und wirkungsvoll schildert. Freilich hat er hier nicht das Ruder mit jener gewaltigen Bewegung über dem Kopf geschwungen, durch welche bei Michelangelo Charon seine klassische Gestalt erhielt, er hält es vielmehr ziemlich steif vor sich hin. Sonderbar berührt dagegen die Auffassung der Harpyen, welche hier auf Vogelleibern weissbärtige Männerköpfe tragen.

London, Brit. Museum. Egerton 943. Etwa Mitte 14. Jahrh. (Batines 537.) Diese Handschrift ist durchgehend illustrirt, und enthält zu jedem Gesang ein oder mehrere Bilder von derselben Hand, so dass sie an Quantität der Miniaturen wohl alle anderen übertrifft. Allerdings übersteigt die Schilderlust bedeutend das Können des unbekannten Malers, und die Ausführung steht nicht eben hoch; indess durch naives Übertragen mancher Scenen in Tracht und Sitte der Zeit bieten diese Darstellungen ein erhöhtes Interesse, und mit Recht nennt sie der Katalog der Handschriften des Brit. Museum „valuable for costume". Vieles

sehen wir hier in der Bildung begriffen, was nach und nach in der Kunst feste Gestalt gewann, in Anderem ist der Miniator noch schwankend, befangen und voller Missverständnisse. Die Teufelsbalgerei, der lästernde Vanni Fucci, Agnello Brunelleschi mit der sechsbeinigen Schlange, Ugolino und Roger, alle diese Lieblingsscenen der Maler, finden wir getreulich und wohlverstanden geschildert. Auch manche der antiken Gestalten, welche Dante in seine Hölle übernahm, sind richtig gebildet, andere aber herkömmliche fratzenhafte Teufel, noch andere falsch aufgefasst. Namentlich sind es auch hier wieder die Centauren, mit denen sich der Künstler nicht recht abzufinden wusste: er giebt sie als nackte Riesen mit Pfeil und Bogen, und auch Cacus ist bei ihm ein nackter Riese, von Schlangen umwunden, aber in seinem Genick sitzt getreu nach des Dichters Worten ein feuerspeiender Drache. — Der Beginn des Purgatorio ist vom Maler frischweg zu einer realistischen Darstellung eines damaligen grossen Segelschiffes benutzt, auf dessen Hintertheil Dante emsig schreibend sitzt, als bringe er schnell das soeben durchwanderte Inferno zu Papier. Charakteristisch für den Künstler ist auch die „Gerechtigkeit des Trajan", welche er im Gegensatz zu Dante nicht als Marmorrelief, sondern als hübsche Ritterscene mit mannigfaltigen Zeitkostümen bunt geschildert hat. Im weiteren Verlauf des Purgatorio wird er aber sehr eintönig, wiederholt oft nur die beiden Dichter im Gespräch zwischen Felsgruppen, und ergeht sich endlich in einer breiten Ausführung der allegorischen Vorgänge in den letzten Gesängen. Alle Verwandlungen des Wagens der Kirche z. B. sind eines besonderen Bildes gewürdigt, während die reizend malerischen Scenen mit Mathilde und Beatrix gar nicht zur Geltung kommen. Auch das Paradies wirkt monoton und matt, wir erblicken bei jedem Gesang Dante und Beatrice, und rechts oben die Himmelssphären mit dem Gestirn der betreffenden Sphäre, oder den Köpfen und Brustbildern der jeweilig redend eingeführten Personen. Alles in Allem ist auch dieser Codex, wie die vorigen, ein sehr lehrreiches Beispiel dafür, wie die älteren Künstler mühsam mit dem Stoffe rangen und nur ganz allmälig denselben bewältigten. —

Eine andere Handschrift des Brit. Museum (Add. Mss. 26836), früher im Besitz des Marchese Archinto zu Mailand, aus dem 14. Jahrh., mag auch in diese Gruppe gehört haben. Batines, der dieselbe unter No. 256 beschreibt, sagt, sie habe am Fusse jedes Blattes schöne Miniaturen, die, wenn nicht von Giotto, so doch aus seiner Schule seien. Leider wurde das kostbare Manuskript, das nur die Hölle enthält, inzwischen durch Feuer verletzt und ist daher jetzt ringsum beschnitten, so dass die Miniaturen spurlos verloren sind.

Neapel, Bibl. Oratoriana. Codice Filippino, Mitte des 14. Jahrh. Diese berühmte Handschrift, die ich leider durch einen Zufall nicht gesehen habe, enthält äusserst zahlreiche kleine Miniaturen von ziemlich roher Ausführung, aber stellenweise ganz origineller Auffassung (92 im

Inferno, 53 im Purgatorio). Missverständnisse und Ungeschicklichkeiten sind dabei nichts Seltenes; bei Bassermann finden sich auf Tafel 21—24 die Darstellungen zu Inferno 18, 12, 19 und 34 in Lichtdruck reproducirt. Inferno 2 ist bereits 1865 in der grossen Publikation „Il Codice Cassinese della Divina Commedia" lithographisch in Umrissen wiedergegeben.

Von noch geringerer Ausführung sind die Miniaturen in No. 54 der Marciana zu Venedig, ja diese repräsentiren vielleicht die niedrigste, primitivste Stufe einer versuchten Dante-Illustration überhaupt, obwohl sie erst aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen. In Deckfarben miniirt sind Inferno 1—19 (20 nur vorgezeichnet), 29—34 und Purgatorio 1—10*. Die roh und eckig gezeichneten Figuren heben sich in stumpfen Farben ziemlich undeutlich von schwarzem Grunde ab, die Farbe ist ungeschickt in breiten Pinselstrichen aufgetragen. Man würde auf den ersten Blick die Miniaturen für viel älter halten, als sie wirklich sind. Von einer lebhafteren Bewegung oder gar von Ausdruck keine Spur, alle Glieder sind verzeichnet, die Gewandfalten kaum angedeutet. Dem technischen Unvermögen des Malers entspricht seine Unbildung und Beschränktheit; er scheint sich nur sehr äusserlich mit der Commedia vertraut gemacht zu haben, namentlich aber stellt er sämmtliche Wesen der Antike, welche im Gedicht vorkommen, einfach als krasse Teufel mit Krallen, Hörnern, rothen Augen etc. dar, so Minos, Cerberus, Plutos, Charon, ja sogar den Minotaurus, die Giganten und die Centauren. Purgatorio 10 gab er die Arbeit auf; was hätte er wohl aus dem Paradiso gemacht?! — Übrigens war hier wohl der Illustrator mit dem Rubricator identisch, denn wo bei einem Gesang keine Miniatur ist, fehlt auch die rothe Überschrift. Dass ein solcher untergeordneter Geist die Initialen malte, sie auch wohl mit Figuren versah, mag häufig vorgekommen sein; dass er sich an eine vollständige Illustration des Werkes wagte, war jedenfalls eine Ausnahme und ein kühnes Unterfangen. Wir haben ja gesehen, dass geübte Miniatoren schon viel früher weit Besseres leisteten.

Einen eigenartigen Blick in die Werkstatt eines solchen Büchermalers gewährt uns eine Handschrift aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, welche sich früher in Konstantinopel befand und jetzt der Universitätsbibliothek zu Budapest (No. 33) gehört. Bis Purgatorio 12 finden sich fertige Miniaturen, dann sind noch 5 Scenen, bis Purgatorio 15, mit der Feder vorgezeichnet, von hier ab ist für die Bilder nur der leere Raum vorgesehen. Da hat nun ein Kenner des Gedichtes — vielleicht war es der Abschreiber, vielleicht auch der Besteller — dem Meister Maler mit ganz leichter Schrift jeweilig

* Bei Paradiso 8 findet sich eine Figur, durch Beischrift als Karl Martell erklärt, so scheusslich gezeichnet, dass ich sie auf einen unverständigen Leser zurückführe, von dem dann auch die dabeistehenden Worte der Entschuldigung stammen: „Feci che potui — Lege adimplevj".

vorgeschrieben, was er zu malen hat, und wenn wir uns diese Vorschriften, die zum Theil auch noch neben den fertigen Bildern zu erkennen sind, genauer ansehen, so finden wir, dass der Illustrator wohl kaum eine Ahnung vom eigentlichen Sinn der Dichtung hatte. So steht bei Purgatorio 2: due ãgoli ĩ aere e dante ĩ genochi e ṽgilio fauella ai ãgoli. Der Maler giebt richtig „zwei Engel in der Luft und Dante auf den Knien und Virgil der mit den Engeln redet". — Purgatorio 13: D & V che fauela (favella) chõ una aĩa (anima) nuda & femina; die vorgezeichnete Scene zeigt die beiden Dichter und vor ihnen eine nackte weibliche Gestalt. Dass diese die Sienesin Sapia bedeute, wusste der Maler wohl selbst kaum! Purgatorio 17: V. c. D. fauela & vno agnollo ĩ aera (Virgil spricht mit Dante, und ein Engel in der Luft). — Vom 21. bis 24. Gesang des Purgatorio ist Statius stets nur als „vn dvxe" (duce), ein Führer, bezeichnet, z. B. Canto 22: vn dvxe e V. e dãte che fauela a vna aĩa (anima) che suso un albero. (Ein Führer und Virgil und Dante, der mit einer Seele spricht, die unter einem Baume ist.) Dass die Seele unter dem Baume Forese Donati ist, braucht der Maler nicht zu wissen. Purgatorio 27: vno agnolo e ĩ aere e fauela cõ le aĩe. (Ein Engel ist in der Luft und redet mit den Seelen.) — Späterhin heisst Statius auch „lo dotore", z. B. Purgatorio 29: lo dotore e dãte fauella & una raina (regina) che a molte dõcelle in soa chonpagna. (Der Lehrer und Dante sprechend, und eine Königin, die viele Jungfrauen in ihrer Begleitung hat.) Eine Königin von ihren Jungfrauen begleitet: das war greifbarer, als „Beatrice"! — Purgatorio 32: lo dvce & D. va diedo (dietro) la doña che va via diedo lo grifone. (Der Führer und Dante gehen hinter der Frau, welche hinter dem Greif her fort geht.) Ebenda noch: vn grifon che mena via vn caro (carro) e una aguglia (aquila). (Ein Greif, der einen Wagen wegführt, und ein Adler.) Das war Alles, was der Illustrator zur Darstellung dieser schwierigen Allegorie wissen musste! Nach solchen Stichworten malte er, und wie er wohl viele Andere, seine Bildchen, und sie sind durchaus nicht schlechter als die der anderen, sauber ausgeführt auf dem üblichen tiefblauen Hintergrund mit rother Umrandung. Mehrfach überraschen uns sogar höchst lebendige und originelle Züge. Inferno 2 ist Beatrice, die dem Virgil erscheint, mit einer Krone, als Königin, dargestellt; wir denken sogleich an den Vorschreiber, der auch Purgatorio 29 „vna raina" verlangt. Inferno 3 ist Charon ein schwarzer Teufel, der kräftig mit dem Ruder ausholt, die Seelen zu schlagen: ein seltenes Motiv bei den Miniatoren (vergl. das bei Codex Bibl. Angelica, No. 1102 Gesagte). Ganz ungewöhnlich ist es ferner, dass der Minotaurus Inferno 12 als haariger Mensch von rothbrauner Farbe mit einem Stierkopf gegeben ist, während man ihn sonst stets als Stiercentauren bildete. (Vergl. den Abschnitt „Die Auffassung des Cinquecento".) Falsch sind dagegen im selben Gesang die Centauren dargestellt; sie sind hier drei nackte gekrönte Männer (die rothe Übermalung vieler

Figuren im Inferno ist eine Barbarei späteren Datums), die mit Pfeilen nach Dante und Virgil zielen. Hieran ist allerdings der Vorschreiber schuld, denn am Oberrand erkennt man noch deutlich die Worte: „tre omini nudi". Inferno 33 sieht man Dante und Virgil vor einem Gebäude mit zwei Thürmen; dasselbe ist nach vorn offen, und darin stehen mit kläglichen Gebärden drei Männer in langen Gewändern, vor ihnen kniet ein vierter Mann. Es ist dies Ugolino mit seinen Söhnen im Hungerthurm, eine der frühesten und primitivsten Darstellungen dieses später so beliebten Themas. — Diese wenigen Beispiele müssen hier genügen um zu zeigen, wie interessant der Bilderschmuck des Budapester Codex vom ikonographischen Standpunkt aus ist. Technisch ist der Maler durchaus geschickt, doch würde man ihn eher für einen Trecentisten halten, so befangen ist er noch in der altüberlieferten Formensprache. Namentlich wo er, wie Purgatorio 10, eine Madonna malt, erinnert er mehr an Cimabue als an die Meister des 15. Jahrhunderts. —

Zwei Handschriften in Paris enthalten überhaupt nur die Hölle. Die erste,

Paris, Bibliothèque Nationale, Ital. 74', Ende 14. Jahrh. (Batines 419), wurde schon oben erwähnt wegen der interessanten blattgrossen Miniatur am Anfang, welche so überraschend mit dem Fresko des Orcagna in S. Maria Novella zu Florenz übereinstimmt. Im Übrigen hat jeder Gesang eine Miniatur, doch dienen die Bilder mehr dem Schmucke als einer liebevollen Durcharbeitung des Inhaltes. Dass die antiken Helden (Canto 4), ja selbst Virgil, Zeitkostüm tragen, darf uns nicht mehr befremden; andererseits sind auch diese Bilder ein Gemisch von ganz, halb und gar nicht Verstandenem. Der Ausführung nach stehen sie ziemlich hoch, und gleich das erste Blatt zeigt, was dieser Miniator leisten konnte, wenn er lediglich auszuschmücken hatte: ein prächtiger Ornamentrand umzieht das Ganze, und darin finden sich die allegorischen Gestalten der Geometrie, Arithmetik, Logik, Musik, Rhetorik, Astrologie und Grammatik nebst je einem hervorragenden Vertreter jeder Wissenschaft. Wappen und reizende, ganz realistisch gemalte Vögel beleben ausserdem das Ornament. Technisch nicht uninteressant ist es, dass das spiegelnde Eis, in dem die Giganten bis zu den Hüften sich befinden, durch aufgetragenes Silber wiedergegeben ist, ähnlich wie vlämische Miniatoren häufig den Glanz der Glasfenster darzustellen versuchten. —

Paris, Bibliothèque Nationale, Ital. 2017, etwa um das Jahr 1440 zu setzen (Batines 443), ist vollständig und mit ausführlichem Text von Morel publicirt, wesshalb ich die interessante Handschrift nur kurz erwähne. Schon Zacheroni hatte im Jahre 1838 in seiner kritischen Ausgabe dieser Handschrift mit dem Kommentar des Guiniforto delli Bargigi einige der Miniaturen in mässigen Umrisszeichnungen wiedergegeben, und zwar je eine zum 1., 3., 8., 9., 11., 12., 13., 23., 24. und 27. Gesang. Der gewissenlose Forscher entnahm damals aus

dem ihm zur Bearbeitung anvertrauten Codex eine Anzahl von Miniaturen, von welchen sich jetzt 13 in der Biblioteca comunale zu Imola (No. 32) befinden. Die Pariser Handschrift enthält 58 Bilder, etwa 44 sind durch Verstümmelungen, die das werthvolle Manuskript vor seiner Wiederauffindung von Kinderhänden erlitt, verloren gegangen, und so sind es wohl ursprünglich an die 115 Darstellungen nur zur Hölle gewesen. Leider sind auch von den erhaltenen Miniaturen viele durch Unverstand, namentlich durch das so häufige Auskratzen von „Nuditäten" oder Teufeln schwer beschädigt, im Ganzen aber bildet diese Handschrift mit der nächsten den Gipfelpunkt einer Illustration der Commedia durch eigentliche Miniaturen. Mit seinen vielen Scenen allen Hauptmomenten der Dichtung streng folgend, hat der Künstler dabei Alles scharf und oft geistreich erfasst, und mit einem manchmal recht glücklichen Realismus geschildert. Vortrefflich sind z. B. die mannigfachen Verwandlungen von Menschen und Schlangen im 25. Gesang ausgemalt, einen gewissen Fortschritt zeigt der Typus des ruderschlagenden Charon, lebhaft und nicht ohne Humor sind die Teufelsscenen aufgefasst. Ganz originell ist ein Bild zu Canto 7, wo das entgegengesetzte Laufen der Geizigen und der Verschwender noch dadurch betont ist, dass wir hinter ihnen ihre Fussspuren getreulich im Sande abgedrückt sehen. — Morel giebt auch sehr sorgfältige Untersuchungen über den muthmasslichen Maler dieser Miniaturen, den er in der lombardischen Schule sucht, allein dieselben enden eben doch ohne festes Resultat, und sind ein deutliches Bild vom dermaligen Stande unserer Kenntnis über die Geschichte der Miniaturmalerei: auf der einen Seite zahlreiche und zum Theil höchst werthvolle Werke, auf der anderen eine Reihe nichtssagender Namen, aus Archiven mühevoll ermittelt, leider aber fast nie mit den Werken in bestimmte Verbindung zu bringen.

Die letzte Handschrift dieser Gruppe ist

Rom, Vaticana, Urbinati, No. 365. (Batines 339.) Dieses Werk steht in seiner Art einzig da; wenn die Aufgabe, in ausgeführten Miniaturen die Divina Commedia zu illustriren, überhaupt gelöst werden konnte, so ist dies hier geschehen. — Wie schon die Signatur besagt, entstammt der Codex der Bibliothek der Herzöge von Urbino. Die Widmung auf dem ersten Blatt: DI. FIDERICVS. VRBINI. DVX. ILLVSTRISSIMVS. BELLI FVLGVR ET PACIS ET. P. PIVS PATER. zeigt den kunstliebenden Herzog Federigo von Montefeltro als Besteller. Da nun in den Ornamenten der englische Hosenbandorden mit der Devise: hony soit qui mal y pense, 1476 von Eduard IV. an den Herzog verliehen, angebracht ist, Federigo aber 1482 starb, so ist in die Zeit zwischen diesen Grenzen die Herstellung der Handschrift zu setzen. — Unendlicher Fleiss ist darauf verwandt worden: neben prächtigen Initialen und Randornamenten, in weissem Bandwerk auf buntem Grunde, ist der Codex mit 110 grossen Miniaturen von feinster und sorgfältigster Ausführung geschmückt, von denen 41 auf das Inferno, 36 auf das Purgatorio

und 33 auf das Paradiso entfallen. Bei d'Agincourt, Storia dell' arte, Atlante, tav. 77 (Prato 1829) sind vier davon, aus Inferno 1, 3 und 5 leider in wenig instruktiven Umrissen publicirt; bei Beissel, Vaticanische Miniaturen, ist Purgatorio 1 abgebildet, und Bassermann giebt auf Tafel 35, 42, 46, 47 und 48 die Bilder zu Inferno 1, 5, 18, 25, 34 und Purgatorio 1 und 2 in Lichtdruck wieder. Ich kann zu meiner Freude ausser einer Abbildung zu Inferno 6 auch eine prächtige Farbentafel nach Inferno 12 bringen; da ich das Vergnügen hatte bei der Beschaffung der Abbildungen für die „Italienische Literaturgeschichte" eine bescheidene Mithilfe zu leisten, hat mir das Bibliographische Institut die ganz aussergewöhnliche freundliche Erlaubnis ertheilt, noch vor dem Erscheinen seines Verlagswerkes diese Tafel aus demselben abzudrucken, wofür ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet bin. — Freilich wurde das Werk nicht sogleich und nicht von einem Künstler vollendet; ich nehme an, dass es 1482 noch in Arbeit war, und bei dem Tode des Herzogs liegen gelassen wurde, wie es gerade war, d. h. mit den fertigen Miniaturen zum Inferno und zum Purgatorio mit Ausnahme des Canto 26—27 und der letzten sechs Darstellungen, endlich zum 10. Gesang des Paradiso. Diese erste Reihe von Miniaturen zeigt gemeinsame Eigenthümlichkeiten. Hagere, eckige Körper, markirte Gesichtszüge, scharf betonte, gerade Falten der Gewänder, Alles von einem strengen plastischen Charakter. In der Landschaft Felsen von eigenthümlich zerklüfteter Bildung, vielfach mit goldenen Strichlagen schraffirt, im Vordergrund sorgsam ausgeführte bunte Steinchen, am Himmel häufig bunte, mit Gold aufgelichtete Wolken. Dazu kommt eine gute Kenntnis der Anatomie und der Perspektive, namentlich der Verkürzung des menschlichen Körpers, und offenbare Vertrautheit mit den Gestalten der antiken Mythologie: Alles Eigenschaften, welche den Künstler als stark von Mantegna oder Pier della Francesca beeinflusst erscheinen lassen. Die grösste stilistische Verwandtschaft zeigen die Miniaturen mit Arbeiten aus der ferraresischen Schule, besonders mit der Art des Francesco Cossa. An Herzog Federigo's Hofe fanden nun zwar Künstler aus allen Gegenden Beschäftigung, da aber auch Mantegna wie Pier della Francesca dort wohl bekannt und geschätzt waren, so scheint es mir nicht ausgeschlossen, dass wir das Werk eines einheimischen umbrischen Malers vor uns haben könnten, welcher durch die grossen Meister fruchtbare Anregungen empfing*. Obgleich der Codex eigentlich der zweiten Reihe von Miniaturen seinen Ruhm verdankt, sind doch die meist weniger beachteten, weil weniger das Auge bestechenden, Darstellungen des älteren Malers unbedingt die bedeutenderen. Einzig dastehend in der Zahl der älteren Dante-Illustratoren ist er durch den Versuch, den Scenen durch Ausführung von Landschaft und Himmel Stimmung zu geben. Bald giebt

* d'Agincourt, Storia dell' arte, vol. 6, pag. 264ff. bespricht die Miniaturen, und hält die zum Purgatorio für „Schule des Perugino".

er eine weite, öde Hügellandschaft mit blauer Ferne, bald schroffe Felsmassen mit Schneebergen im Hintergrund; einmal einen weithin perspektivisch verlaufenden Felsengang, dann wieder einen Schacht, dessen Felswände sich über den Oberrand des Bildes noch endlos zu erheben scheinen. Wolken, Wasser, Eis sind mit Liebe und grossem Geschick behandelt; nichts von der gleichgültigen, nichtssagenden Scenerie, wie man sie so oft findet. Der Himmel erscheint in allen Nuancen, im feurigsten Abendroth wie in gelblicher Dämmerstimmung; im hellsten Tageslicht wie im Dunkel der Nacht, im strahlenden Blau wie mit drohenden schwarzen Wolken. Im Purgatorio sind die Darstellungen beträchtlich schwächer, so dass man an abnehmendes Interesse des Malers oder an Schülerhilfe denken muss, wenn man nicht sogar einen anderen Künstler annehmen will. Die antiken Wesen sind, wie erwähnt, mit augenscheinlicher Kenntnis der Mythologie gebildet, während bei Anderen darin noch lange die Nachklänge mittelalterlicher Phantastik sich geltend machten. Die Fährleute der Unterwelt, Charon und Phlegias, sind keine Teufel, sondern bärtige Greise, die Centauren sind richtig und sehr gut dargestellt, Cerberus kein phantastischer Dämon mehr, sondern ein sehr fein gemalter dreiköpfiger Hund, welcher zwischen den trefflich verkürzten Leibern der Verdammten steht. Auch zu einer Wunderlichkeit hat sich der Künstler durch die Kenntnis der Antike verleiten lassen. Den Geryon (Inferno 17), welchen Dante mit Menschenkopf, Schlangenleib und behaarten Pratzen beschreibt, stellt er, durch die Ähnlichkeit verführt, als einen Triton oder Seecentauren dar; dies nöthigt ihn dann zu der Konsequenz, die Dichter durch einen Strom tragen zu lassen, während im Gedicht das Ungethüm mit ihnen durch die Luft schwebt! — Ernst, Kraft und Energie spricht aus allen diesen Schöpfungen.

Erst nach mehr als einem Jahrhundert sollte der Bilderschmuck der herrlichen Handschrift vollendet werden, welche noch in einem unter Herzog Guidobaldo I (1482—1507) gefertigten Inventar bei den unvollendeten und daher nicht eingebundenen Büchern der urbinatischen Bibliothek genannt wird (Cod. vat. lat. urb. 1761, fol. 117). Zwischen den beiden hier friedlich in einer Handschrift vereinten Bilderreihen liegt die Sonnenhöhe der Renaissance; die eine gehört dem aufsteigenden, die andere dem absteigenden Aste der italienischen Kunst an. Die späteren Darstellungen müssen daher im Zusammenhang mit der Kunst einer anderen Zeit betrachtet werden. (Vgl. den Abschnitt „Dante und die Kunst der Epigonen.) —

Auf die Reihe der Dante-Handschriften mit Miniaturen im engeren Sinne zurückblickend, erkennen wir klar, dass hier etwas Abgeschlossenes, Endgültiges für die Illustration der Divina Commedia nicht geleistet wurde, nicht geleistet werden konnte. Ein Künstler, welcher den Stoff wirklich bewältigen wollte, durfte schon aus ganz äusserlichen Gründen nicht zu der sorgsam komponirten und mühevoll ausgeführten

TAFEL 5.



Miniatur zu Inferno VI
aus Codex Urb. 365 der Vaticana.

eigentlichen Miniatur greifen, und wenn er es that, so wurde er fast nie fertig, wie die besprochenen Beispiele schlagend darthun. Ausserdem aber erfordert eben der überwiegend phantastische und allegorische Stoff eine gewisse Leichtigkeit, man möchte sagen Flottheit, der Darstellung, welche die saubere Miniatur nicht zulässt, und welche, wie oben schon angeführt, dem Gebiete der „Zeichnung" allein zugänglich ist. So sind denn die wirklichen Illustrationen zur göttlichen Komödie meist leicht in Wasserfarben kolorirte Scenen, oder blosse Federzeichnungen.

Hierzu kommt nun noch ein anderer Gesichtspunkt; die Miniatur, weit entfernt eine führende Kunst zu sein, war in Italien vielmehr stets konservativ, ja zurückgeblieben, und als sie endlich gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eine Höhe erreicht hatte, wie sie etwa der erste Miniator des vatikanischen Codex 365 repräsentirt, da hatte ihre letzte Stunde geschlagen: die vervielfältigenden Künste, Kupferstich und Holzschnitt traten siegreich gegen die Buchmalerei in die Schranken. Die Stiche und Holzschnitte zur Divina Commedia entstehen aber auf Grundlage der Handschriften mit freieren Illustrationen, ja sie entwickeln sich unmittelbar aus diesen heraus und stehen zu ihnen in mannigfachen Wechselbeziehungen. Dass eine Dante-Illustration hauptsächlich schildern müsse, wird damit endgültig anerkannt, und der Kampf zwischen Malerei und Zeichnung zu Gunsten der letzteren entschieden.

Deutlich liegt es hier zu Tage, dass die Miniaturen die Ausläufer einer absterbenden, die freieren Darstellungen aber die Träger einer aufstrebenden Richtung sind. Damit ist nun nicht gesagt, dass alle Handschriften dieser zweiten grossen Gruppe auf der Höhe stünden, obwohl dieselben zweifellos eine grundsätzlich reifere Stufe in der Entwicklung bedeuten. Im Einzelnen muss natürlich auch hier zwischen Künstlern und Handwerkern wohl geschieden werden, öfters ist wiederum die Grenze zwischen Miniaturen und Zeichnungen nicht ganz scharf. Ich habe alle diejenigen Illustratoren hierher gerechnet, welche vom Princip des geschlossenen und umrahmten Deckfarben-Bildes abgehen, und ihre Darstellungen als frei hingeworfene Scenen, sei es nun mehr oder weniger kolorirt oder auch bloss in Federzeichnung, behandeln. — Ganz naturgemäss wurde ein Künstler, welcher von dieser Seite an die Aufgabe herantrat, auf das Episodenbild hingelenkt, auf die diskursive Schilderung, die alle naiven Kunstperioden überhaupt gern anwenden, und die uns auch heute noch im Gebiete der „Zeichnung" geläufig ist. Die treffliche Charakteristik des Wesens der diskursiven Malerei, wie sie Lamprecht* gegeben hat, lässt sich daher auch auf die meisten Codices dieser Gruppe anwenden: „Die einzelnen Bilder sind in ihrer Komposition nicht einheitlich, nur einem Gesichtspunkte unterliegend: es sind keine Situationsbilder, sondern Illustrationen, welche in Andeutungen, durch in einander verschwimmende Scenen, den

* Repertorium f. Kunstwissenschaft VII. 1884, p. 406.

Fortgang der dargestellten Handlung umschreiben. Diese Bilder wollen nicht ergötzen, sondern erzählen. Aus einer Situation erwächst schon die folgende, aus dieser eine dritte, vielleicht sogar noch eine vierte, das Alles im Rahmen eines Bildes." Es liegt auf der Hand, dass mit der Möglichkeit der Vereinigung mehrerer Scenen es dem Künstler weit leichter gemacht wurde, dem Dichter auf seinen Wegen zu folgen, und so liegt in der weitgehenden Anwendung des Episodenbildes eine wesentliche Anregung zur tieferen künstlerischen Durchdringung des Stoffes. Äusserst lehrreich ist in dieser Hinsicht der Meister der Dante-Illustratoren dieser Periode, Botticelli. Er, der doch gewiss einheitlich zu komponiren verstand, wendet hier mit voller Konsequenz die diskursive Schilderung an; er zeigt uns Dante und Virgil ohne Scheu mehrmals auf demselben Blatte in verschiedenen Situationen, ja im 3. Gesang des Paradieses verschmäht er es nicht, den Kopf des Dichters in zwei verschiedenen Lagen darzustellen, um ein Wenden des Hauptes auszudrücken. Und nur das freieste Mittel der Schilderung und Erzählung, die Federzeichnung, wandte er endgültig an, nachdem er sich an vier Blättern in Deckfarben, deren eines er nicht einmal vollendete, von der Unzuträglichkeit eines solchen Unternehmens überzeugt hatte. —

Zu den wichtigeren Handschriften der zweiten Gruppe, in ungefähr chronologischer Reihenfolge, gehören folgende:

Florenz, Laurenziana, Plut. 40. No. 7. Erste Hälfte des 14. Jahrh. (Batines 11.) Ursprünglich illustrirt ist auch hier nur das Inferno, während die Bilder zum Purgatorio und Paradiso späteren Datums sind und als Nachbildungen venetianischer Holzschnitte weiter unten besprochen werden. Die Darstellungen, 65 an der Zahl, sind allerdings kolorirt, aber nur ziemlich leicht und in Wasserfarben; sie sind als Randzeichnungen, nicht als geschlossene Bilder aufgefasst, was schon das Fehlen einer Umrahmung zeigt. Die Ausführung ist noch ungeschickt, ja roh, doch hat der Illustrator das Bestreben, zu erzählen, er wendet das diskursive Princip an, und indem er keine wichtige Scene ungeschildert lassen will, kommt er zu einer sehr grossen Menge von Bildern. Damit bedeutet der Codex principiell eine entwicklungsfähigere Stufe als die mit eigentlichen Miniaturen geschmückten, obgleich er in vielen Typen mit jenen völlig übereinstimmt (z. B. mit Florenz, Nazionale, Palatina 313). Besonders hervorzuheben ist es, dass Dante hier mit einem Vollbart vorkommt. Bei Bassermann findet sich auf Tafel 16 die Scene zu Inferno 3 abgebildet.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal No. 8530, gleichfalls aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammend (Batines 445), ist durchgehend mit ziemlich rohen Randzeichnungen am Unterrande, welche noch dazu vielfach schlecht erhalten sind, illustrirt. Auvray, der das Manuskript unter No. XVIII beschreibt, sagt von ihnen: „Mais ce sont là des illustrations très grossières, qui ne méritent pas d'être déscrites avec détails." Das trifft künstlerisch gewiss zu; ikonographisch jedoch bietet

gerade diese Handschrift ein erhöhtes Interesse, als das früheste deutliche Beispiel einer ganz besonderen Richtung innerhalb der Dante-Illustration, der wir gerade bei den freien Randzeichnungen im Laufe der Zeit mehr und mehr begegnen. Der Künstler beschränkt sich nämlich nicht nur auf eine Schilderung der thatsächlichen von Dante auf seiner Reise gesehenen und erlebten Ereignisse, sondern er zieht, vom Stoffe ganz durchdrungen und von des Dichters bilderreicher Sprache gepackt, auch diejenigen Scenen in das Bereich seiner Darstellung, welche lediglich erzählt werden oder gar nur als Gleichnisse dienen. Gewinnt dadurch einerseits die Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit der Schilderung ganz beträchtlich, so ist doch nicht zu verkennen, dass die Gefahr einer Abschweifung auf Nebensächliches dabei sehr nahe lag; die meisten Zeichner sind derselben auch nicht entgangen. Der Codex sollte offenbar ursprünglich mit eigentlichen Miniaturen versehen werden, denn in den ersten Gesängen finden sich umrahmte Kompositionen, die allerdings im Stadium der Vorzeichnung geblieben sind. Weiterhin kommen dann aber freie Federzeichnungen, zum Theil von späterer Hand ganz roh kolorirt. Wie eingehend sich der Illustrator mit dem Stoffe beschäftigte, und wie ihn dies verleitete viele nicht direkt zur Handlung gehörige Scenen zu verbildlichen, mag an einigen Beispielen gezeigt werden. Im 17. Gesang des Purgatorio sind die Visionen, welche Dante erblickt, einzeln dargestellt. Wir sehen Haman, der gekreuzigt an der Erde liegt, neben ihm stehen König Ahasver, Esther und Mardochai (Vers 25—30). Sodann folgt in drei Gruppen eine ausführliche Schilderung des Mythus der Philomele; Dante selbst erwähnt diese Vision nur mit den kurzen Worten:

„Vom Frevel Jener, die sich in den Vogel,
Der sich zumeist am Sang ergötzt, verwandelt
Erschien in meiner Vision der Abdruck.“

(Vers 19—21. Übers. von Philalethes.)

Der Maler aber geht näher hierauf ein, und zeigt uns Philomele am Boden liegend, während Tereus ihr die Zunge ausreisst, dann wie sie mit einem Messer den kleinen Itys zerstückelt, und endlich erblicken wir einen Tisch mit Speisen, daran drei Personen sitzen: Tereus verzehrt den eigenen Sohn. Purgatorio 18 findet sich eine genrehafte Darstellung des Auszuges der Kinder Israel: Voran ein Hund und ein beladener Esel, dann folgt ein bärtiger Mann in langem Gewand, hinterher drei Frauen, ein Kind, ein Mann. Im Gedicht freilich rufen nur die büssenden Seelen unter den Beispielen bestrafter Trägheit aus:

— — — „Gestorben
War erst das Volk, dem sich das Meer erschlossen,
Eh' Jordan hat erblickt, die ihn ererbten.“

(Vers 133—135. Übers. v. Philalethes.)

Ähnliches findet sich im 26. Gesange des Purgatorio, wo die ebenfalls nur als warnendes Beispiel genannte unnatürliche Wollust der Pasiphae mit einem gewissen Behagen geschildert wird. Wir sehen die beiden

Dichter, daneben sich gegenseitig umarmende Seelen (Vers 32), und ferner drei Kühe; eine derselben, aus deren Brust ein weibliches Gesicht herausschaut, wird von einem Stiere besprungen:

> — — — „Nella vacca entra Pasife
> Perchè il torello a sua lussuria covra."
>
> (Vers 41—42.)

Im nächsten Gesange endlich ist sogar der Vordersatz eines Vergleiches illustrirt, wie dies späterhin häufig vorkommt. Pyramus liegt von seinem Schwerte durchbohrt am Boden, vor ihm kniet die jammernde Thisbe, von Zuschauern umringt, unter denen sich die beiden Dichter befinden, nach Vers 37—42:

> „Wie Pyramus bei Thisbe's Namen aufschlug
> Das Aug' und, nah dem Tod schon, auf sie blickte,
> Damals, als roth die Maulbeer' ist geworden,
> So wandt', als sich erweicht mein harter Wille
> Ich mich zum weisen Hort, den Namen hörend,
> Der immerdar im Geiste mir emporquillt." —

Man sieht, dieser Illustrator begnügte sich nicht mit den hergebrachten Typen, sondern ging selbständig und originell an die Bewältigung des Stoffes heran. Im Paradies giebt er stets einen Kreis, in welchem Dante und Beatrice, letztere eine Krone tragend, stehen, dabei die redend eingeführten Personen, das von den Seligen gebildete Kreuz, der Adler und Anderes mehr. —

Florenz, Bibl. Nazionale. Magliabechiana, Conv. C. 3. No. 1266 aus dem 14. Jahrhundert (Fragment), zeigt ebenfalls bei sehr mangelhafter Ausführung Versuche einer eigenartigen Auffassung. Bassermann publicirt auf Tafel 17 die Scene, wie Jason, als Ritter gekleidet, die betrogene Hypsipile verlässt; auch diese Scene sieht Dante in der Commedia nicht, sie wird vielmehr nur erzählt. (Inferno 18, Vers 86—95.)

Modena, Estense VIII. G. 6. Zweite Hälfte des 14. Jahrh. (Batines 227.) Dieser Codex ist vollständig illustrirt, und zwar von einem und demselben Künstler. Jede Seite hat am Oberrande eine Darstellung, mit der Feder gezeichnet und nur ganz leicht in Aquarell kolorirt, so dass der Kontour die Hauptsache bleibt. Das Inferno und das Purgatorio sind sehr lebhaft und hübsch geschildert. Im Paradiso stehen stets Dante und Beatrice, von Engeln und den redend eingeführten Seligen umgeben, auf einer Wiese, über ihnen erblickt man die Himmelssphären, blau mit rothen Strahlen. Originell ist das immer stärker werdende Leuchten der Beatrice und der übrigen seligen Geister durch immer vermehrte rothe Strahlen ausgedrückt. Häufig wiederholen sich Scenen fast genau; der Maler wollte jede Seite illustriren und wusste im Paradiso doch nicht recht Stoff für mehrere Bilder zu einem Canto zu finden. Immerhin gehört die Handschrift innerhalb des Trecento zu den interessantesten und fleissigsten Lösungen der Aufgabe, die Divina Commedia zu illustriren.

Neapel, Bibl. Nazionale, XIII. C. 4. Ende des 14. Jahrh. Die Darstellungen sind blosse Federzeichnungen, und gerade desshalb recht flott und bewegt. Leider sind nur Fragmente erhalten, nämlich Inferno 14—32 und Purgatorio 8—12 mit Zeichnungen, am Schluss noch einige Gesänge des Paradieses, doch ohne Illustrationen. Die Scenen sind zum Theil höchst originell aufgefasst. Als Beleg dafür diene in Inferno 30: Adam von Brescia, der Falschmünzer, sein Leib ist von der Wassersucht aufgetrieben „wie eine Laute" (Vers 49—51), und der Künstler zeichnet ihn nun wirklich als eine Laute, mit menschlichem Kopf, Armen und Beinen. (Bassermann, Tafel 19. Ebenda Tafel 18: Inf. 22, und Tafel 20: Inf. 25.) Die Bilder des Purgatorio stammen offenbar von anderer, etwas roherer Hand, auch die Auffassung ist hier weniger gut. Diejenigen Scenen, welche zur Läuterung den Büssenden als Bilder und Reliefs vorgeführt oder durch Stimmen berichtet werden, sind stets als besondere Vorgänge gezeichnet, neben welchen Dante und Virgil als Zuschauer stehen; so David vor der Bundeslade, Trajan's Gerechtigkeit, der Sturz der Engel, Rehabeam's Flucht zu Wagen, die Ruinen Trojas und Anderes.

Venedig, Marciana. Classe IX. No. 276. Zweite Hälfte des 14. Jahrh. Die schöne Handschrift enthält 245 grosse Darstellungen, gewöhnlich für „Schule Giotto's" erklärt, was in so fern etwas Richtiges enthält, als sie unzweifelhaft florentinisch sind. Die Bilder sind von zwei verschiedenen Händen. Die zum Inferno und Purgatorio einerseits sind sehr gut gezeichnet und nur ganz leicht und theilweise kolorirt; obwohl mit einer leichten Umrahmung versehen, gehören sie daher in diese Gruppe. Mehrfach — Inferno 15, zweimal Inf. 28, Inf. 33, Purg. 8, 9, zweimal Purg. 17, 18 — findet sich in brauner oder rother Farbe mit der Feder ein Zeichen beigefügt, offenbar Monogramm oder Signatur des Künstlers, doch leider nicht zu deuten: . Inferno 4 ist es etwas anders: . Frische, originelle Auffassung geht hier mit dem Können des Malers Hand in Hand, ein gewisser Realismus verleiht den Scenen ein eigenthümliches Gepräge, geht freilich manchmal etwas weit. So zeigt Inferno 28 Curio auf seinen weitgeöffneten Mund; die Zunge ist herausgeschnitten, und er trägt sie an einer Schnur in der Hand. Die guten Beispiele für die Büssenden sowie Dante's Visionen im Purgatorio sind auch hier als wirkliche Vorgänge aufgefasst, aber viel besser und ausführlicher geschildert, als im napolitaner Codex, und häufig sind die Bilder und Vergleiche des Dichters illustrirt. So gehört zu den Versen 136—139 im 30. Gesang der Hölle, wo sich Dante einem Träumenden vergleicht, eine Darstellung des Dichters, wie er in einem grossen Himmelbett liegt! Im gleichen Gesange ist Athamas abgebildet, der seinen Sohn Learch zerschmettern will, während rechts Ino mit dem anderen Sohne ins Wasser springt; diese Sage erwähnt Dante nur als Vergleich für die Wildheit der sich gegenseitig beissenden Verdammten, und doch griff der Maler die Scene auf und benutzte sie zu einer

selbständigen, den eigentlichen Textillustrationen gleichgeordneten Darstellung. Dem ersten Künstler gehört auch noch eine reizende Scene zu Beginn des Paradiso an: Apoll, etwa wie ein junger ritterlicher Sänger dargestellt, mit langen blonden Locken, sitzt geigenspielend unter einem Baum, vor ihm kniet Dante. Es bezieht sich dies auf die Anrufung des Apollo als Musagetes im ersten Gesang des Paradieses, Vers 13—15:

> „O gütiger Apoll, zur letzten Arbeit
> Mach' deiner Kraft Gefäss mich, wie du's heischest,
> Um den geliebten Lorbeer zu verleihen."

Die übrigen Bilder zum Paradies sind schlechter gezeichnet und auf rohe Weise völlig kolorirt. Sie zeigen, auf tiefblauem Himmel, das Zeichen des betreffenden Gestirnes oder Sternbildes, zu beiden Seiten Dante und Beatrice allein oder mit den jeweilig redend eingeführten Seligen. Das Beste sind die gelegentlich vorkommenden hübschen Zeitkostüme. Eigenthümlich ist die Scene zu Canto 30: Dante kniet an dem Lichtstrom, der als gelber Bach mit grasbewachsenen Ufern dargestellt ist, Beatrice steht neben ihm. Im Bach und an den Ufern sieht man die „Lebend'gen Funken", welche nach Dante's Worten „Quasi rubini, ch'oro circoscrive" allzu wörtlich als rothe Kreise mit goldenem Rand dargestellt sind*. Den Schluss bilden mehrere sehr grosse Blätter mit der thronenden Madonna, von Engeln und Heiligen umgeben. Bassermann hat aus dieser Handschrift fünf Bilder veröffentlicht: auf Tafel 39 zu Inferno 30 und Paradiso 1, auf Tafel 40 zu Purgatorio 12, Tafel 41 zu Purgatorio 15, Tafel 42 Inferno 5. Diese letztere Tafel giebt eine höchst instruktive Zusammenstellung der Scene des Paul Malatesta und der Francesca von Rimini aus unserer Handschrift und aus dem Vaticana-Codex No. 365. Der florentiner Maler des Trecento stellt die Beiden ganz naiv im Zeitkostüm dar, der Oberitaliener des 15. Jahrhunderts aber giebt mit sichtlicher Liebe die nackten Körper und eine reiche perspektivisch interessante Landschaft wieder.

Eng verwandt mit dieser Handschrift ist

Rom, Vaticana, 4776. Ende des 14. Jahrh. (Batines II, 326.) Abgesehen von den ersten beiden Bildern zur Hölle, welche in Deckfarben miniirt sind, finden wir auch hier das Ganze als kolorirte Zeichnung behandelt; die Farben sind dünn aufgetragen und lassen das Pergament durchsehen. Illustrirt ist nur das Inferno und einige Gesänge des Paradiso bis Canto 11. Im Inferno hält sich der Künstler zwar im Allgemeinen an die herrschenden Typen, begnügt sich jedoch nicht allein mit diesen, sondern thut viel Originelles und Interessantes aus eigener Auffassung hinzu, namentlich wählt er seine Bilder auch mit Vorliebe aus den Vergleichen des Dichters, wobei freilich einige Wunderlichkeiten mit unterlaufen. So findet sich Inf. 4 eine Darstellung Dante's, welcher

* Umgekehrt giebt der Miniator des Codex Egerton 943 im Brit. Museum zu London sie als goldene Kreise mit rothem Rande wieder.

in einem Haus halb aufgerichtet auf dem Bett liegt, die Hände staunend erhoben. Es bedarf einiger Zeit, bis man darin die Illustration der Anfangsverse des Gesanges erkennt:

> „Mir brach den tiefen Schlummer in dem Haupte
> Ein schwerer Donner so, dass ich mich schüttelt',
> Gleich Einem, welcher mit Gewalt geweckt wird."

Im 7. Gesang fällt eine Darstellung des „Glücksrades" im Anschluss an das Gespräch der Dichter über die Glücksgöttin (Vers 61—96) auf; Fortuna als Frau in langem blauem Gewand dargestellt, hält ein grosses Rad, auf dessen oberstem Punkte ein König sitzt, während sich beiderseits zwei Männer anklammern, der eine aufsteigend, der andere absteigend, und unten ein kahlköpfiger Bettler hängt. Canto 26 giebt der Illustrator ein lebhaftes Bild zur Erzählung des Odysseus von seinem Schiffbruch, und Canto 30 ist die Geschichte des Athamas ganz ähnlich wie im vorigen Codex geschildert, während ein anderes Bild im selben Gesange die rasende Hekuba an der Leiche des Polydoros zeigt. —

Die wenigen Scenen des Paradiso sind erst mit der Feder vorgezeichnet, nur die zweite hat schon den Goldgrund erhalten, auf den wohl alle berechnet waren. Auch dieser Maler war dem Paradiso nicht gewachsen; er giebt stets nur Dante und Beatrice, sowie ganz allgemeine, wenn auch recht hübsch gezeichnete Gruppen von Seligen, welche nach dem Haupte Christi, als dem Endziel nach dessen Anschauung sie Alle streben, emporblicken. Dagegen beweist eine Zeichnung im zweiten Gesange, wie eingehend sich der Künstler in den Inhalt der Dichtung vertiefte: er giebt eine erläuternde Darstellung zu dem optischen Experiment mit drei Spiegeln, welches Dante Vers 97—101 erwähnt.

Einige der interessantesten Bilder sind bei Bassermann wiedergegeben; auf Tafel 35 das Titelblatt zum Purgatorio, Tafel 36 Inferno 6 und 7, Tafel 37 Inferno 4 und 26, Tafel 38 Inferno 30.

Auf ähnlicher Stufe steht der bekannte Codex in

Altona, Gymnasialbibliothek. Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrh. (Batines 532.) Von drei Künstlern stammen die Illustrationen. Der erste gehört noch dem 14. Jahrh. an, auch wohl der zweite, während der letzte bedeutend höher steht, und wohl schon in das 15. Jahrh. zu setzen ist. Die erste Reihe umfasst nur das Inferno. In der Ausführung recht steif und ungeschickt, zeichnen sich die leicht kolorirten Scenen doch durch gutes Verständnis aus. Der Künstler hat augenscheinlich das Gedicht sehr genau gekannt, was man bei so vielen Dante-Illustratoren zu bezweifeln versucht ist, und geht ebenfalls mit besonderer Vorliebe auf die Bilder und Vergleiche ein. Im 27. Gesang der Hölle ist der Tyrann Phalaris von Agrigent gezeichnet, welchem Perill den von ihm gefertigten ehernen Stier zeigt, weil das Schreien der Verdammten dem Brüllen verglichen wird, welches das glühende Erzbild hervorbrachte wenn ein Mensch hineingeworfen wurde.

Etwas oberflächlicher ist der zweite Maler, der Purgatorio 1—28 gleichfalls mit leicht kolorirten Zeichnungen illustrirte; er wiederholt öfters die gleiche Scene, nur um zu füllen, und verfällt manchmal in fast übertriebener Weise auf die Darstellung von Dingen, welche nur vergleichsweise erwähnt werden. Purgatorio 23 zum Beispiel ist die Stelle:

„Weil mit den Augen durch die grünen Blätter
Ich forschte, gleich wie der es pflegt zu machen,
Der hinterm Vögelein verliert sein Leben,
Sprach, der mir mehr als Vater war: . . .“

(Vers 1—4.)

folgendermassen illustrirt: Links stehen Dante und Virgil, rechts ein Baum und ein Reiter mit dem Falken auf der Hand, in der Luft schweben drei bunte Vögel! Im folgenden Gesang ist das Meer mit einem Segelkahn dargestellt, nach welchem die beiden Dichter blicken, nach Vers 2—4: „im Sprechen wallten rüstig wir hin, dem Schiff gleich, das ein guter Wind treibt“. — Freilich verdanken wir andererseits gerade dieser Eigenthümlichkeit des Künstlers gelegentlich höchst anziehende Genrebilder, unter anderen bei Inferno 29 eine sehr ergötzliche Darstellung des „Verschwenderkränzchens“ junger Sienesen: sechs junge Männer stehen um einen Tisch, der mit Brot, Geflügel, Fisch und Wein besetzt ist, rechts machen zwei Trompetenbläser und ein Pauker die Tafelmusik. Dante trägt in diesen Bildern einen Vollbart. — Purgatorio 29 endlich beginnt die Thätigkeit des dritten Künstlers, welche leider schon mit dem 32. Gesang endigt. Die Scenen sind nur mit der Feder gezeichnet, wohl auch nur als Zeichnungen gedacht und von vortrefflicher Ausführung. Gute Anordnung, Verständnis für die Dichtung, vorzügliche Technik reihen diese Zeichnungen den besten Illustrationen der Divina Commedia an und lassen sie als eine würdige Vorbereitung für die Kompositionen des Sandro Botticelli erscheinen. — Die „Italienische Literaturgeschichte“ (Leipzig, Bibliograph. Institut) wird aus dem Altona-Codex den Kampf der Teufel im Pechsumpf, Inferno 22, und Dante's Begegnung mit Beatrice, Purgatorio 30, in Holzschnittwiedergabe bringen. —

London, British Museum, Additional Mss. 19587, aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, steht zu den eben beschriebenen Handschriften in einem gewissen Gegensatz. Künstlerisch entschieden sehr werthvoll, bewegen sich die Illustrationen doch mehr im gewohnten Geleise, obgleich der Maler stark das diskursive Princip anwendet und offenbar bemüht ist lebhaft zu schildern. Bis inclusive Purgatorio 23 finden sich, doch nicht bei allen Gesängen, leicht kolorirte Federzeichnungen, worin meist nur Dante und Virgil farbig ausgeführt sind, die Seelen und Teufel jedoch lediglich gezeichnet oder mit Sepia schattirt. Von Purgatorio 24 bis mit 33 enthält der Codex Federzeichnungen von anderer geringerer Hand, deren erste zu koloriren begonnen ist. Einige originelle Züge des Illustrators sind mehr sonderbar als glücklich zu nennen; so wenn er im ersten Gesang der Hölle Virgil wie einen Heiligen

in einer Mandorla erscheinen lässt und ihm Canto 2 ein Scepter mit einer Lilie darauf in die Hand giebt; oder wenn Canto 3 Charon als gehörnter Teufel mit einer Keule in der Hand auf einem kanzelartigen Gestell steht, das auf dem Bug eines wohlgetakelten Segelschiffes angebracht ist. Durchaus wichtige und charakteristische Scenen dagegen sind mehrfach nicht illustrirt, so fehlt Inferno 22 der Älteste von Lucca, den sich die Künstler sonst nicht gern entgehen liessen, und selbst Ugolino und Roger sind beim letzten Gesang der Hölle nicht dargestellt. Die Hauptstärke dieses Illustrators liegt in seinen prachtvollen Greisengestalten; die Giganten zum Beispiel sind nackte gefesselte Riesen mit



Federzeichnung aus Codex Altona zu Purgatorio 29.

herrlichen Greisenköpfen, und in den beiden ersten Gesängen des Purgatorio ist die in einer Strahlenglorie stehende Gestalt des Cato von überraschender Schönheit. Die Palaeographical Society hat unter Nr. 248 der Miniatures die Darstellung zu Canto 17 der Hölle (Dante, Virgil, Geryon) publicirt.

Ebenfalls in diese Gruppe gehört eine Trecento-Handschrift in Holkham, Norfolk, Bibliothek des Lord Leicester, aus der ich durch die Gefälligkeit des Mons. Léon Dorez in Paris drei photographische Aufnahmen sah, welche genannter Herr in seinem Buche „Le Cabinet de Manuscrits de Lord Leicester“ zu publiciren gedenkt.

Einige unwichtige und nur im Anfang illustrirte Handschriften seien hier kurz erwähnt.

Mailand, Trivulziana No. 1076. 14. Jahrhundert. (Batines 259.) Leicht kolorirte Federzeichnungen zu Canto 1, 5 und 6 der Hölle.

Rimini, Biblioteca Gambalunga D. II. 41. 14. Jahrhundert. (Batines 404.) Leicht kolorirte gute Zeichnungen bis Inferno 8. Dante ist hier theils bärtig, theils bartlos dargestellt. Charon schlägt mit dem Ruder nach den Seelen, was in den älteren Handschriften selten ist.

Florenz, Riccardiana 1035. Ende des 14. Jahrh. (Batines 131.) Nur 7 verstreute Illustrationen zum Inferno, leicht kolorirt. Bei den übrigen Gesängen ist Raum für Bilder gelassen.

Florenz, Laurenziana. Strozziano 148. Ende des 14. Jahrh. (Batines 27.) Die Handschrift ist von schauderhaft roher Hand mit einer blattgrossen Darstellung zur Hölle, sowie mit Federzeichnungen am Unterrand bis mit Inferno 27 versehen worden, jedenfalls erst nachträglich, denn die Zeichnungen sind auf den sehr schmalen Rand hingezwängt. Bei diesen Illustrationen ist wohl zweifellos an Dilettantenhand zu denken, und es erscheint ja an sich durchaus nicht ausgeschlossen, dass ein Leser, etwa im Anschluss an eine ihm zugängliche illustrirte Handschrift, sich selbst mit Darstellungen versucht habe.

Als ein Beispiel, wie roh man noch im 15. Jahrhundert, namentlich ausserhalb Florenz, manchmal illustrirte, mag No. 1083 der Trivulziana zu Mailand (Batines 274) gelten. Kolorirte Randzeichnungen sind bis zum Ende des Inferno bei jedem Gesang förmlich zwischen den Text hineingequetscht, die Ausführung ist unglaublich roh und ungeschickt, so dass auch hier gewiss ein Dilettant zu vermuthen ist. Der Codex ist venetianischen Ursprunges.

Zwei Florentiner Handschriften aus der Mitte des 15. Jahrhunderts haben nur je eine blattgrosse Federzeichnung am Beginn des Purgatorio und des Paradiso; es sind dies Nazionale, Magliabechiana, I, 35 (Batines 113) und Riccardiana 1028 (Batines 147).

Durchgehend illustrirt dagegen ist

Florenz, Laurenziana, Plut. 40, No. 1, vom Jahre 1456. (Batines 65.) Kein hervorragendes Kunstwerk, sondern eine geschickte Handwerksarbeit haben wir hier vor uns. Der Maler gab zu jedem Gesang nur ein Bild, und stellte daher nur die bekanntesten Scenen in typischer Weise dar. Die Figuren sind kolorirt, die Auffassung etwas trocken und ohne rechtes Leben. Geschickt und eigenartig ist die Anordnung vieler Scenen des Paradiso, wo das betreffende Gestirn wie ein grosser goldener Teller gedacht ist, auf welchem Dante und Beatrice stehen. Wir finden hier die Erscheinung, dass ein Künstler, der sich in Inferno und Purgatorio wesentlich in allbekannten Typen bewegte, im Paradiso — wo ihm solche nicht so reichlich zu Gebote standen — selbständig erfand, und so ganz Originelles hervorbrachte.

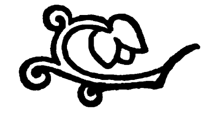
Dass diese Illustrationen eine etwas handwerkliche Arbeit sind, beweist übrigens deutlich der Umstand, dass der Codex einen Zwillingsbruder besitzt. Padua, Bibl. del Seminario, No. 67, 15. Jahrhundert (Batines 281) hat bis auf geringfügige Abweichungen die gleiche Reihe von Darstellungen in so genauer Übereinstimmung in Form, Farbe und Technik, dass wir sie unbedingt der gleichen Hand wie die eben besprochenen der Laurenziana zuschreiben müssen. Wenn man Botticelli's nur etwa 20 Jahre jüngere Kompositionen kennt, wird man kaum in diesen Dingen, bei aller Anerkennung ihrer Tüchtigkeit „il modello di una edizione della divina commedia con figure“ erblicken, wie dies Mehus in der Vita Ambrosii Traversari, fac. 180, thut.

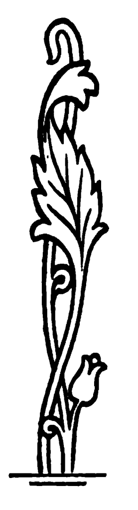
London, British Museum, Harleian Mss. 3460, geschrieben im Jahre 1469 (Batines 478), besitzt zu den ersten 20 Gesängen der Hölle Federzeichnungen am Unterrande. Die Ausführung ist recht schwach, doch finden sich einige interessante Züge. Namentlich schlägt auch hier Charon mit seinem Ruder getreu nach Dante's Schilderung die Seelen, und ganz eigenartig ist die Auffassung des Minos als König in langem Gewand, mit Schwert und Krone, in der Rechten eine Wage haltend. So überwiegt auch bei diesem Illustrator, wie so oft, das Interesse und die Freude am Gegenstande ganz beträchtlich über die technische Fertigkeit. —

Betrachtet man die illustrirten Dante-Handschriften im Ganzen, so ergiebt sich, bei aller Mannigfaltigkeit, das Bild einer einheitlichen Entwicklung. Mit den begrenzteren Mitteln der Miniatur beginnend, wendet sich die Illustration mehr und mehr zu der freieren Ausdrucksweise der kolorirten Zeichnung und der blossen Umrisse. Die Miniatur tritt ganz in den Hintergrund, ein verkümmerter Zweig, und stirbt endlich, nachdem sie eine letzte schöne Blüthe getrieben, ab. Entwicklungsfähig bleibt nur die Illustration im engeren Sinne übrig, auf ihr kann sich Weiteres aufbauen. Aber Abschliessendes ist auch durch sie noch nicht geleistet, eine wahrhaft würdige künstlerische Darstellung zur Divina Commedia noch nicht erreicht worden. Die Kunst konnte den gewaltigen Schritt, durch welchen Dante die italienische Literatur auf eine neue Stufe gehoben hatte, nicht sogleich mitmachen, ja sie wird durch den Reichthum an Gedanken und Anregung, an Bildern und Scenen, welche der Dichter darbot, zunächst förmlich erdrückt. Begierig griff man nach dem neuen Stoffe, und oft gerade die fähigsten Illustratoren wurden von einer Schilderlust erfasst, welche übersprudelnd häufig das Wesentliche vom Nebensächlichen nicht mehr zu trennen vermochte. Dante's Werk hat man eine Encyklopädie genannt, weil kaum ein Gebiet des Wissens und Lebens seiner Zeit zu denken ist, von welchem er nicht spräche; und so nehmen denn auch die Illustratoren mit Freude die Gelegenheit wahr, so Vielerlei als möglich zu schildern, wie dies oben bei den einzelnen Handschriften theilweise genauer ausgeführt ist. So berechtigt dies nun an sich sein mag, so gingen damit doch mancherlei Auswüchse

und Übertreibungen Hand in Hand, welche störend und verwirrend wirken, und die sich erst allmälig abschleifen mussten.

So bleibt denn das wichtigste Ergebnis der illustrirten Handschriften insgesammt, dass in ihnen das Stoffliche, Inhaltliche der zu lösenden Aufgabe ganz allmälig bewältigt und geklärt wurde, so dass die Späteren dann mühelos an den geistigen und formalen Ausbau herantreten konnten. Das Ringen und Suchen nach der richtigen Gestaltung der Figuren Dante's ist es, was die Handschriften so ausserordentlich wichtig und interessant macht und ein genaues Eingehen auf dieselben rechtfertigt. Wie selbstverständlich erscheint uns heute der furchtbare ruderschlagende Charon des Michelangelo; und wie langsam und mühselig gelangten die alten Illustratoren zum rechten Verständnis dieses künstlerisch so dankbaren Motives! Welche prächtige, scharf umrissene Figur ist der Centaur Cacus bei Dante, der mit Schlangen bedeckt einhersprengt, während ein feuerspeiender Drache sich in sein Genick krallt — und durch was für eine Reihe von Missverständnissen musste diese Gestalt hindurchgehen, bis sie wenigstens äusserlich begriffen und festgestellt war. So wurde denn anderthalb Jahrhundert nur für die Durchdringung des Stoffes und die Ausbildung fester Typen verbraucht, ohne dass ein einziges von allen diesen Werken uns ganz zu befriedigen vermöchte. Namentlich aber war bei allen Buch-Illustratoren die Beherrschung der Form noch nicht weit genug entwickelt, um das gewaltige Leben, welches durch Dante's Dichtung weht, auch den Bildern einzuhauchen, um die grossartigen Scenen auch grossartig zu verkörpern. Um das zu erreichen, musste erst ein neuer Geist die Kunst beseelen, der Geist der Renaissance, und es musste eine bedeutende Künstler-Individualität an die Aufgabe herantreten.





3. Sandro Botticelli ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ und die Kupferstichfolge des „Baldini".

Wohl kaum ein zweiter Künstler der Renaissance war so geeignet, die Divina Commedia zu illustriren, als Sandro Botticelli. „Persona sofistica", — „einen Mann von spekulativer Geistesart", nennt ihn schon Vasari, und wenn wir das gesammte Werk dieses frühlingsfrischen Meisters an uns vorüberziehen lassen, so gewahren wir überall jene Neigung zum Mystisch-Allegorischen, zum Sinnlich-Übersinnlichen, jene Mischung von weicher Träumerei und gesundem Realismus, welche auch seine Dantezeichnungen so reizend durchzieht. Schon in einigen Tafelbildern kommt Botticelli's innige Vertrautheit mit der Göttlichen Komödie zum Ausdruck, so namentlich in der interessanten, wenn auch von Schülerhand ausgeführten Himmelfahrt der Maria in der Nationalgalerie zu London, welche für den Dichter Matteo Palmieri vor 1475 gemalt wurde (Abbildung bei Steinmann, Botticelli). Die hier von den himmlischen Scharen in neun koncentrischen Reihen gebildete Himmelsrose, in deren Mitte die Madonna vor Gottes Thron kniet, ist ganz nach Dante's Auffassung wiedergegeben. Ein Bildnis des Dichters von Botticelli's Hand, das sich in einer englischen Privatsammlung befindet, kenne ich leider nicht, doch weist auch dieses auf seine Verehrung für Dante hin. Freilich ist es wohl ein Missverständnis, wenn Vasari sogar behauptet, er habe einen Theil der Commedia mit einem Kommentar versehen, doch geht wenigstens so viel aus dieser Nachricht mit Gewissheit hervor, dass des Künstlers nachdenkendes und schwärmerisches Gemüth sich tief in die Geheimnisse des göttlichen Gedichtes versenkte, und dass er aus ganzer Seele wiedergeben konnte, was ihn unaufhörlich beschäftigte. Ausser Vasari hören wir noch durch eine andere authentische Quelle von Botticelli's Illustrationen zu Dante; es ist dies eine Handschrift des 16. Jahrhunderts in der Biblioteca Nazionale zu Florenz (Gaddiano 17, Classe XVII), welche „Nachrichten von Florentiner Künstlern von Cimabue bis Michelangelo" enthält, und wo es heisst: „Dipinse et storio un Dante incartapecoro alorenzo die piero francesco de Medici il che fu cosa maravigliosa tenuta."

Aus diesen Zeugnissen ging unzweifelhaft hervor, dass Botticelli für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici einen Dante auf Pergament illustrirte, aber erst seit einer kurzen Reihe von Jahren ist das herrliche Werk durch glückliche Umstände der Verborgenheit, in der es lange

geschlummert hatte, entrissen und zugleich in einer würdigen Publikation der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden. Die Zeichnungen befanden sich ehedem zum grössten Theile in der Handschriften-Sammlung des Herzogs von Hamilton zu Hamilton Palace in Schottland, und waren daher so gut wie unzugänglich. Kein Wunder, dass damals nur ein Einziger in der neueren Literatur derselben Erwähnung thun konnte, Waagen in seinen „Treasures of Art in Great Britain", Bd. III, pag. 307. Doch war auch ihm nur ein flüchtiger Einblick in die Schätze der herzoglichen Sammlung vergönnt, und er konnte nicht näher auf die Zeichnungen eingehen, deren Zusammenhang mit Botticelli ihm im Allgemeinen sofort klar wurde.

Erst im Jahre 1882, nachdem die Hamilton-Sammlung durch Kauf in den Besitz der Berliner Museen gelangt war, wurde die grosse Bedeutung des Werkes richtig erkannt und gewürdigt, und kurze Zeit darauf, 1887, entdeckte Dr. Josef Strzygowski durch einen glücklichen Zufall acht zugehörige aber in früher Zeit losgetrennte Blätter, welche sich in einem Miscellaneenbande der Vaticana zu Rom, Codici della Regina di Svezia, No. 1896, fol. 97—103, befinden. Dort sah und bewunderte sie schon Colomb de Batines (Bibliografia Dantesca No. 331), ohne jedoch die Hand Botticelli's zu erkennen.

Dass wir hier in der That ein eigenhändiges Werk des Botticelli vor uns haben, beweisen nicht nur die angeführten urkundlichen Belege; auch der ganze Stil der Zeichnungen, der Typus der Köpfe mit ihrem feinen, etwas melancholischen Ausdruck, die dünnen flatternden Gewänder, die langen, schmalen, häufig ausdrucksvoll gebogenen Hände — alles weist mit untrüglicher Gewissheit auf Botticelli hin, und zu alledem bezeugt seine ausführliche Signatur unzweifelhaft seine Urheberschaft. In der Illustration zum 28. Gesang des Paradieses nämlich trägt eines der von Engeln gehaltenen Täfelchen in kleiner aber deutlicher Schrift die volle Namensbezeichnung: Sandro di Mariano, welche Lippmann im Text zur Publikation der Zeichnungen vergrössert wiedergegeben hat. Es ist eine feinsinnige Vermuthung Lippmann's, dass der Künstler seinen Namen nur desshalb hier angebracht habe, um ihn in den Kreisen der Seligen bewahrt zu wissen, und wir können dem liebenswürdigen Meister einen solchen Gedankengang wohl nachempfinden; trotzdem hat die Inschrift den vollen Werth einer Signatur des Werkes. —

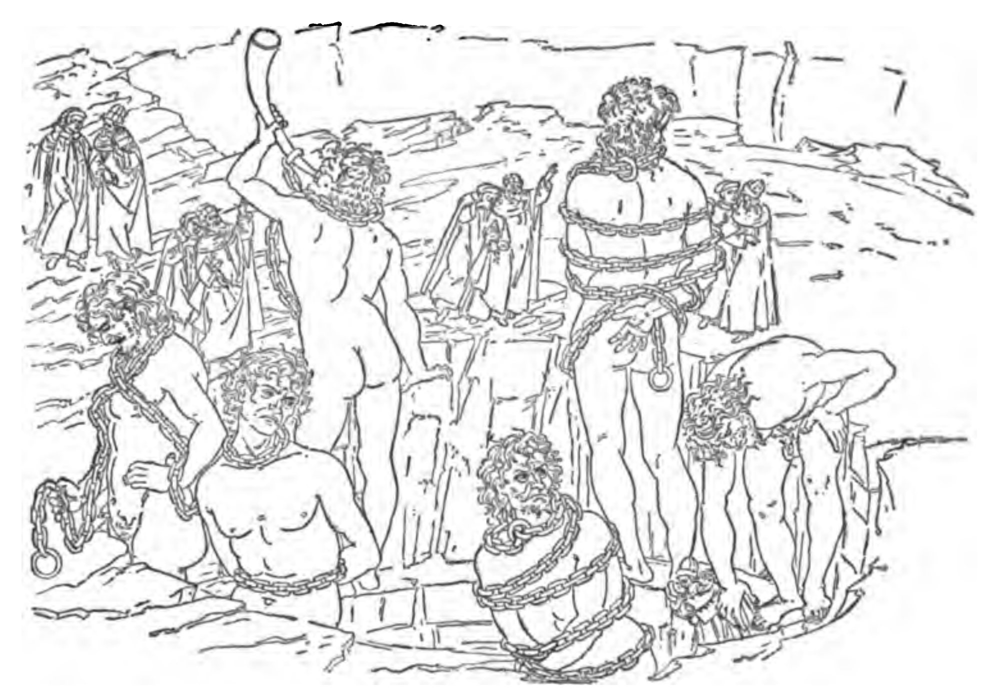
Wie schon aus dem Vorigen hervorgeht, war das Ganze ursprünglich eben auch nichts Anderes, als eine illustrirte Pergament-Handschrift, deren Blätter auf der einen Seite den Text, auf der anderen die Zeichnungen tragen, und so muss das Werk auch im engsten Anschluss an die Handschriften betrachtet werden. Andererseits aber sind diese Zeichnungen Kunstwerke von so selbständigem Werth, und war ihr Einfluss auf die weitere Geschichte der Dante-Illustration ein so grosser und nachhaltiger, dass ihnen eine gesonderte Betrachtung gebührt, sie nicht den anderen Handschriften einfach eingereiht werden dürfen. Für die

Zeit der Entstehung des Werkes gewähren die unten noch zu erwähnenden Kupferstiche der Dante-Ausgabe von 1481, welche nach Botticelli's Kompositionen gefertigt sind, einen allerdings nur ungefähren Anhalt; mindestens bis zum 19. Gesang der Hölle mussten die Zeichnungen demnach im Jahre 1481 fertig vorliegen. — Erhalten sind uns im Ganzen 93 Blätter mit Zeichnungen, nämlich ein Titelblatt mit einer Gesammtdarstellung der Hölle, Inferno 1, 8—10, 12—34, dann Purgatorio 1 bis Paradiso 30, endlich die angefangene Skizze zu Paradiso 32. 85 Blätter davon befinden sich im Besitz des Kgl. Kupferstichkabinets zu Berlin, wo sie der besseren Aufbewahrung halber einzeln auf Passepartouts gezogen wurden; es sind Inferno 8, dann Inferno 17 bis Paradiso 30, und Paradiso 32. Sie wurden sämmtlich 1887 von F. Lippmann in vorzüglichen originalgrossen Reproduktionen mit erklärender Beschreibung herausgegeben, während 1896 eine kleinere, wohlfeile Ausgabe erschien. Paradiso 3 ist ausserdem im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. IV, Purgatorio 29 in Ulmann's Botticelli publicirt, und die „Italienische Literaturgeschichte" wird Scenen aus Inferno 8, Purgatorio 1, und Paradiso 3 in Holzschnittwiedergabe bringen. In E. Steinmann's Botticelli ist Inferno 31, Purgatorio 1, 9 und 30, sowie Paradiso 1, 7 und 28 abgebildet. Die übrigen acht Blätter befinden sich in der Vaticana und wurden von Dr. J. Strzygowski in gleicher Art wie die Berliner publicirt. Es sind die Illustrationen zu Inferno 1, 9—13, 15—16, sowie das Übersichtsblatt des Inferno, so dass — da bei Paradiso 31 und 33 die betr. Blattseiten, auf welche die Zeichnungen kommen sollten, weiss gelassen sind, diese Kompositionen also überhaupt nicht fertig waren — nur die Illustrationen zu Canto 2—7, 11 und 14 der Hölle für uns verloren sind. Und auch von der allgemeinen Anordnung dieser Blätter können wir uns doch wenigstens einen annähernden Begriff machen, da wir die Stiche der Florentiner Ausgabe von 1481 zu diesen Gesängen besitzen, und andererseits Botticelli's Gesammtdarstellung der Hölle uns, wenn auch in sehr kleinem Massstabe, doch seine Auffassung der betreffenden Scenen vor Augen führt. Die Blätter wurden von Botticelli mit einem Metallstift leicht skizzirt, dessen Striche vielfach noch stehen geblieben sind, und sodann mit der Feder in brauner oder schwarzer Farbe ausgeführt. Einige Blätter sind kolorirt, nämlich das Übersichtsblatt der Hölle, Inferno 15 und 18, endlich bei Inferno 10 sind nur die Gewänder mit Deckfarben gemalt. Es ist eine wohl unbestrittene Annahme, dass der Künstler selbst ursprünglich, vielleicht auf Wunsch des Bestellers, farbige Blätter herstellen wollte, dieses Vorhaben aber bald aufgab, da er es als verfehlt erkannte. Bei der harten und trockenen Ausführung der farbigen Blätter hat sogar die Vermuthung H. Ulmann's etwas sehr Ansprechendes, dass gar nicht Botticelli selbst, sondern ein Miniator von Profession mit dieser Aufgabe betraut worden sei. Wir haben demnach in den Zeichnungen nicht ein unvollendetes Miniaturwerk zu erblicken, sondern

wir sehen das fertige Werk vor uns, wie es Botticelli, den ersten Plan ändernd, ausführte. Ganz zu Ende ist er allerdings auch nicht damit gelangt, denn wie bereits erwähnt ist die Zeichnung zu Paradiso 32 nur angelegt, sind die Blätter zu Paradiso 31 und 33 weiss gelassen. Ob Botticelli vielleicht bei dem 1503 erfolgten Tode des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici die Arbeit liegen liess, oder ob sie ihn bis zu seinem Tode (17. Mai 1510) beschäftigt hat, ist nach dem bis heute bekannten Material nicht zu entscheiden.

Da Botticelli's Zeichnungen durch die Publikationen von Lippmann und Strzygowski allgemein zugänglich gemacht, auch im erklärenden Text ausführlich besprochen sind, wäre eine Beschreibung derselben im Einzelnen hier überflüssig, nur einige allgemeine Bemerkungen seien gestattet. — Was die illustrirten Handschriften des Trecento und der ersten Hälfte des Quattrocento begonnen haben, findet hier seine Vollendung. Viele Gestalten und Typen finden wir bei Botticelli wieder, welche uns aus den Miniaturen und Zeichnungen früherer Zeit bekannt und geläufig sind. Die Figuren des Vanni Fucci z. B., des Agnello Brunelleschi, des Centauren Cacus im 25. Gesang des Inferno, im Purgatorio der Greif mit dem Wagen der Kirche und Anderes bieten, verglichen mit den gleichen Gestalten etwa im Modeneser und Altonaer Codex, höchst interessante Belege dafür, wie in den ersten beiden Theilen Botticelli ganz auf dem Boden der Tradition steht. Namentlich aber hat auch er sich noch nicht von dem Rest mittelalterlichen Vorurtheils frei gemacht, nach welchem man die Gestalten der Antike — wie Charon, Minos, Plutos, Cerberus, Phlegias — als Teufel darstellte. Aber doch, welcher Unterschied gegen die Früheren; was dort befangen war, ist hier frei, was dort leblos, hier von gewaltiger Energie und Bewegung ergriffen, nirgends kleinliche Abschweifungen, sondern Alles nothwendig und wesentlich. Dabei verfolgt er, namentlich in der Hölle, als lebhafter Schilderer eifrig das diskursive Princip, und erreicht mit demselben eine so staunenswerthe Greifbarkeit der furchtbar bewegten Vorgänge der Unterwelt, dass er uns im Nebeneinander der Scenen deren Aufeinanderfolge gleichsam mit erleben lässt. Wenn zum Beispiel Inferno 21 ein Dämon den Rathsherrn von Lucca kopfüber durch die Luft trägt, ihn dann mit gewaltigem Schwung über seinen Kopf hinweg schleudert, und wir ihn endlich durch die Luft in den Pechpfuhl sausen sehen, so ist dies ein für den Zeichner durchaus erlaubtes, ja künstlerisch höchst wirkungsvolles Mittel der Schilderung. Dabei ist Botticelli der Erste unter den Dante-Illustratoren, welcher an der Darstellung des nackten menschlichen Körpers, wozu die Hölle so reichlich Gelegenheit bot, die echte künstlerische Freude des Renaissancegeistes empfand. Aktfiguren wie seine Giganten im 31. Gesang, die wahrlich „wie die Thürme" emporragen, hat auch der Miniator des Vaticana-Codex 365 nicht geschaffen. Kein Zweifel, dass viele der Höllenscenen auf den

ersten Anblick sehr unruhig und verwirrend sind; allein auch Dante durchschreitet den Ort der Schrecken mit Furcht und Verwirrung, und ein Bild jagt das andere in fortwährendem Wechsel. Auch die Dichtung selbst wogt und brandet im ersten Theile aufgeregt einher, um sich im Purgatorio allmälig zu sänftigen und endlich im Paradiso zu abgeklärter Ruhe und seliger Wonne zu erheben. Gerade im Paradiso aber zeigt Botticelli seine Meisterschaft. Da ist nichts mehr von den hastig in einander greifenden Momentbildern des Inferno, hier zeigt der Künstler, dass er abgerundete Kompositionen zu geben vermag, wo der Gegenstand sie fordert. Er braucht auch nicht zu dem so häufig angewandten



Sandro Botticelli, Die Giganten. Inferno 31.

Nothanker zu greifen, dass er den Inhalt der Gespräche bildlich darstellte; oft giebt er nur Dante und Beatrice, höchstens noch die redend eingeführten Personen und die beschriebenen Vorgänge. Dass die lange Reihe scheinbar so ähnlicher Kompositionen nicht monoton und ermüdend wird, vielmehr gewinnt, je länger man sie betrachtet und eine Fülle reinsten Kunstgenusses bietet, wenn man sich in sie vertieft, erreicht er allein durch die Anmuth der Form und durch das, was vor ihm Keiner versucht hatte — durch den seelischen Ausdruck seiner Gestalten. Namentlich die Gestalt der Beatrice hat Botticelli geradezu neu geschaffen. Das ist nicht mehr das irdische Weib, welches nur durch eine Strahlenglorie äusserlich in eine andere Welt versetzt wird: grösser an Wuchs als der sterbliche Mensch, erscheint sie ganz als die

himmlische Führerin zu Gott, die verkörperte göttliche Lehre. Zugleich aber trägt sie in ihren Zügen jene holde Vereinigung höchster Anmuth und sanfter Resignation, welche auch Botticelli's Madonnen eigen ist, und dadurch steht sie gerade unserem deutschen Empfinden noch heute menschlich besonders nahe als das ewig Weibliche, das uns hinanzieht. —

In direktem Zusammenhange mit Botticelli's Zeichnungen steht eine Folge von Kupferstichen, welche gewöhnlich zu dem Werk des Florentiner Goldschmiedes Baccio Baldini gezählt werden. „Comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa" berichtet Vasari über Botticelli, und unzweifelhaft bezieht sich diese Notiz auf die Reihe von Kupferstichen, die sich mehr oder weniger vollständig in der Ausgabe der Divina Commedia mit dem Kommentar des Cristoforo Landino finden, welche 1481 der Deutsche Nikolaus Lorenz aus Breslau — italienisirt Nicholo Di Lorenzo Della Magna — in Florenz veranstaltete. Die Worte „lo mise in stampa" sind wohl nicht als eigenhändiges Stechen zu deuten, vielmehr können sie nur so gemeint sein, dass ein Anderer nach Botticelli's Zeichnungen Kupferstiche fertigte und drucken liess. Gewiss liegt es nahe, hierbei an Baccio Baldini zu denken, von dem Vasari (ed. Milanesi, Bd. V, S. 396) sagt: „Fu seguitato costui (Finiguerra) da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticelli." Allein vorläufig ist uns Baldini, über den wir nichts wissen als eben diese Notiz bei Vasari, ein leerer Name, keine greifbare Persönlichkeit, und die Stiche zum Inferno müssen als anonym gelten, zumal überhaupt Vasari's Angaben über die Anfänge des Kupferstiches einen etwas romantischen Charakter tragen.

Es sind Stiche zu den ersten neunzehn Gesängen der Hölle, welche sich, freilich fast nie vollzählig, in der Florentiner Ausgabe von 1481 finden. (Bartsch XIII, No. 37—55). Nur äusserst selten sind Exemplare der Ausgabe, welche alle Stiche enthalten, vielmehr sind in den meisten nur eine oder zwei Illustrationen zu finden, ja sehr häufig gar keine. Letzteres ist sogar bei dem auf Pergament gedruckten Exemplar der Fall, welches Landino der Signoria von Florenz dedicirte (Florenz, Bibl. Nazionale, Palatina, Banco Rari). Ursprünglich sollte indess die Ausgabe ganz mit Kupferstichen versehen werden, denn vor jedem Gesang ist Raum für die Illustrationen gelassen; das gross angelegte Unternehmen scheiterte wohl an den Schwierigkeiten der noch neuen und ungewohnten Technik.

Sämmtliche 19 Stiche sind publicirt in den „Early Italian Engravings", herausg. v. Reid, und im Text zu Lippmann's Botticelli. Ausserdem ist bei Heineken, Idée générale, pag. 142 der erste, bei Jansen, Essai sur l'origine de la gravure II, No. 9 und 9b der erste und zweite, bei Strutt, Dictionary of Engravers II, pl. 3 der zweite, bei Bassermann, Dante's Spuren in Italien Taf. 52 der fünfte, endlich bei Ottley, pag. 420 der zwölfte Stich abgedruckt. Schon 1768 brachten die „Nachrichten

TAFEL 7.

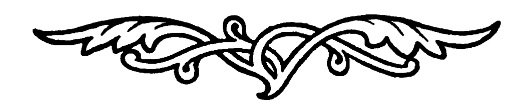


Sandro Botticelli, ☙
Zeichnung zu Paradiso XIII.

von Künstlern und Kunstsachen“ in Leipzig Kopien der beiden ersten Stiche, von Michel Keyl gefertigt, mit kurzer Besprechung S. 279—281. — Der Stich zum 3. Gesang wurde von anderer, schwächerer Hand im Gegensinne kopirt (Bartsch No. 56), und in einigen Exemplaren der Ausgabe findet sich dieser zweite Stich neben dem ursprünglichen. Diese Kopie ist, ausser bei Reid und Lippmann, auch noch im 4. Theil der Biblioteca Spenceriana pag. 114 publicirt.

Unmittelbare Nachbildungen der Zeichnungen Botticelli's sind die Stiche nicht, vielmehr hat der Stecher die Vorlage frei und wie es ihm gerade passte, benutzt. Namentlich vereinfachte er die Kompositionen bedeutend, was bei dem kleineren Massstab nothwendig war; in seltenen Fällen fügte er aus eigener Erfindung hinzu. Immerhin ist die Übereinstimmung noch eine so grosse, dass an einer Benutzung der Zeichnungen seitens des Stechers nicht wohl gezweifelt werden kann, und wenn H. Ulmann in seinem Botticelli aus den vielfachen Abweichungen schliesst, dass Botticelli besondere Vorlagen für den Stecher der Ausgabe von 1481 gezeichnet habe, und dass diese seine Beschäftigung mit Dante den Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici erst zu seiner Bestellung veranlasste, so möchte ich mich ohne zwingende Gründe dieser doch etwas komplicirten Hypothese nicht anschliessen. Der künstlerische Werth dieser Stiche ist nicht gross; dennoch sind sie in mehrfacher Hinsicht von hoher Bedeutung. Erstens gehören sie zu den frühesten Leistungen des italienischen Kupferstiches überhaupt, und nehmen als solche eine hervorragende Stellung in der Geschichte der vervielfältigenden Künste ein. Dann aber sind sie ein Zeichen dafür, wie allgemein der Wunsch, einen illustrirten Dante zu besitzen, schon geworden war; kaum eingebürgert, wurde die neue Kunst sogleich der Illustration der Divina Commedia dienstbar gemacht. Endlich, wovon schon oben die Rede war, können wir uns nach den Kupferstichen ein wenigstens ungefähres Bild von den verloren gegangenen Kompositionen Botticelli's zum 2. bis 7., zum 11. und 14. Gesang des Inferno machen. Sie bieten uns einen, wenn auch schwachen, Ersatz für diesen Verlust. —

Dass der Versuch, den Dante mit Kupferstichen herauszugeben, zunächst mit einem Misserfolg endigt, darf uns nicht Wunder nehmen. Der Stich ist allezeit der vornehmere, aber auch der begrenztere Zweig der graphischen Kunst gewesen, er war für Einzelblätter tauglicher als für ein so umfangreiches Unternehmen. Weit günstiger lagen die Verhältnisse für das billigere und volksthümlichere Ausdrucksmittel, welches der Buchdruckerkunst im Holzschnitt zur Verfügung stand. —





4. Die Holzschnittausgaben des 15. Jahrhunderts und ihre Rückwirkung auf die Handschriften.

Die erste Holzschnitt-Ausgabe liess nicht lange auf sich warten, sie erschien schon 6 Jahre nach den Kupferstichen. — Der Titel lautet: La Divina Comedia, col Comento di Cristoforo Landino. Am Schlusse liest man: Fine del Comento di Christoforo Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo. Et impresso in Bressa per Boninum de Boninis de Raguxi a di ultimo di mazo (sic) M.CCCC.LXXXVII.

Das Buch enthält achtundsechzig Holzschnitte, je ein ganzes Blatt einnehmend; im Inferno und Purgatorio steht vor jedem Gesang eine Illustration, im Paradiso hat nur der erste Gesang eine solche. Bassermann giebt auf Tafel 51 das Blatt zu Inferno 5 in Lichtdruck wieder. — Als gelungen kann das Unternehmen nicht eben bezeichnet werden, obgleich die technische Ausführung der Holzschnitte eine recht geschickte ist. Nur ein sehr geistloser Nachzeichner fremder Vorbilder kann der Urheber dieser Kompositionen sein; gelesen scheint er den Dante nicht zu haben, sonst hätte er nicht im 10. Gesang des Purgatorio, statt drei Reliefs, mit der Verkündigung, David vor der Bundeslade und der Gerechtigkeit des Trajan, darzustellen, folgende Scene geliefert: Trajan zu Pferd, vor ihm die Witwe; in der Luft erscheint die Madonna; vor dem Kaiser steht ein leerer Ochsenwagen: eine missverstandene Kopie sehr plumper Art! Die Stiche von 1481 haben wohl bis Inferno 19 als Vorlage gedient, denn die einzelnen Figuren wiederholen sich fast genau, nur in anderer Anordnung, welche schon durch das Format geboten war. Auch dass hier gleichfalls der Kommentar des Cristoforo Landino beigegeben ist, dürfte nicht zufällig sein. Später wurde dann wohl irgend eine illustrirte Handschrift als Vorbild benutzt, doch war auch so die Arbeit dem Handwerker zu schwierig, er verwandte im Purgatorio für mehrere Gesänge die gleiche Illustration (29 und 32, 30, 31 und 33), und nach dem ersten Bild zum Paradies gab er das Unternehmen auf, nicht zum Schaden der Ausgabe.

Mit mehr Glück und Geschick trat man in der damals wichtigsten Stätte italienischer Buchillustration, in Venedig, an die Aufgabe heran, den Dante illustrirt herauszugeben, und es erschienen dort kurz nach einander vier wichtige Holzschnitt-Ausgaben, März 1491, November 1491, sodann 1493 und 1497.

Der Titel der ersten lautet: Comento di Christoforo Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri Poeta fiorentino, und am Schluss: Finita e lopa delĩclyto et divo dãthe alleghieri poeta fiorẽtio revista et emẽdata . . . Impressi ĩ venesia p. Bernardino benali et Matthio da parma . . . MCCCCLXXXXI a di. III. marzo. — Die venetianischen Verleger waren tüchtige Geschäftsleute, etwas Unfertiges ging aus ihren Officinen nicht hervor. So übergaben sie auch hier die Arbeit einem geschickten Zeichner, der seine Aufgabe zufriedenstellend zu Ende führte. Nicht genial, nicht neu; aber er wusste überall das Gute abzusehen und zu verwerthen, er zeichnet elegante kleine Figürchen, und führt so dem Leser die Hauptscenen des Gedichtes in seinen hundert Vignetten ganz hübsch vor Augen. Eine Ausgabe der Commedia, welche 1864 bei Daelli & Co. in Mailand erschien (Biblioteca rara Bd. 41), ist mit Nachbildungen aller dieser Bildchen geschmückt, während sich bei Bassermann auf Tafel 54 Inferno 7 sowie Paradiso 2 und 17 finden. A. W. Pollard, Italian Book Illustrations, London 1894, bildet Inferno 1 ab.

Die Darstellungen zum ersten Gesang jeder Cantica sind blattgross, die übrigen kleiner und quadratisch. Anlehnung an die Kupferstiche bis zum 19. Gesang der Hölle ist bestimmt anzunehmen, da die Illustratoren damals unbedenklich alle nur erreichbaren Hülfsmittel zu Rathe zogen, gewiss war dem Zeichner auch die Brescianer Ausgabe nicht unbekannt. Im Übrigen benutzt er die allbekannten Typen, welche die illustrirten Codices darboten. Im Paradiso ist immer oben eine Scene im Himmel dargestellt, unten ein Vorgang auf der Erde, von welchem im betreffenden Canto die Rede ist. Auch diese Auffassung ist nicht neu, sie findet sich zum Beispiel in den Miniaturen des Codex B. A. p. 1 N. 5 der Magliabechiana in Florenz, Biblioteca Nazionale (siehe Seite 31—32). Besonders der sechste Gesang stimmt in Handschrift und Ausgabe merkwürdig überein; hier wie dort sieht man im Sternenhimmel Dante und Beatrice, von Geistern umschwebt, im Gespräch mit Kaiser Justinian, während auf Erden die vom Kaiser erzählten „Siegeszüge des Adlers“ durch Reisige zu Ross und zu Fuss veranschaulicht werden, welche in Schild und Banner den kaiserlichen Adler führen. Vielfach finden sich erklärende Beischriften in venetianischem Dialect, so „S. IACOBO MAZORE“, „IXOLA DE CICILIA“ und Anderes. Dante und Virgil sind durch D. und V. bezeichnet. — Manche der Illustrationen tragen, offenbar als Signatur, ein kleines b. Solche Buchstaben, als b, f, F, i, J, L, n, finden sich auch sowohl in den Darstellungen zu den übrigen Dante-Ausgaben, als überhaupt auf vielen venetianischen Holzschnitten. Man hat nun die Namensbezeichnung des Zeichners darin zu erblicken versucht und den Buchstaben b mit den Namen Bellini, Barbarj, Benedetto Montagna, Buonconsiglio und anderen in Verbindung gebracht. Die Untersuchungen französischer Gelehrter haben jedoch festgestellt, dass einerseits Holzschnitte mit verschiedenen

Buchstaben völlig gleichen Stil zeigen, andererseits viele Blätter mit gleicher Signatur so verschieden sind, dass sie nicht von einem Zeichner stammen können; so bleibt nichts Anderes übrig, als unter diesen Buchstaben die Namen der Xylographen zu vermuthen. Bei der musterhaften Feinheit der Technik vieler von diesen Holzschnitten kann man sich es wohl erklären, dass der Holzschneider, auf seine Kunstfertigkeit stolz, den Stock mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnete.

Die Ausgabe des Benali und Matthio da Parma muss gefallen haben, denn schon im November desselben Jahres stellt ihr ein anderer Verleger eine Nachahmung zur Seite: „La Divina Commedia col Comento del Landino“, am Schluss: „Et Fine del Comento di Christoforo Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe poeta excelletissimo. Et impresso in Vinegia per Petro Cremonese dito Veronese: Adi. XVIII. di novẽbrio. M.CCCC.LXXXXI“. Der Holzschnitt zu Inferno 8 ist bei Lippmann, Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert, publicirt, und der zu Purgatorio 19 bei Walter Crane, Of the decorative illustration of books old and new, London 1896, sowie bei A. W. Pollard, Italian Book Illustrations, London 1894. Die Ausgabe ist eine fast genaue Kopie der vorigen, doch sind die blattgrossen Illustrationen weggelassen, alle Holzschnitte vielmehr von gleichen Massen, und zwar etwas vergrössert. Auch hier findet sich, Inferno 20, der Buchstabe b.

Eine genaue Wiederholung der Ausgabe des Benali und Matheo da Parma vom März 1491 ist die nun folgende, welche im November 1493 ebenfalls in Venedig bei Matheo da Parma allein erschien; ihre Schlussbezeichnung lautet: Finita e lopa dellinclyto et divo Dãthe alleghieri poeta fiorẽtino, . . . Impressa in Venetia per Matheo di chodeca da parma Del M.CCCC.LXXXXIII. Adi. XXIX. de Novembre. Sie enthält dieselben drei blattgrossen Holzschnitte, nur mit geringer Änderung in der Umrahmung, und die gleichen 97 kleinen Vignetten, so dass alles dort Gesagte auch hier gilt.

Die vierte und letzte dieser Ausgaben endlich trägt den Druckvermerk: „Impresso in Venetia per Piero de zuanne di quarengii da palazago bergamasco. Del M.CCCC.LXXXXVII. Adi. XI. octubrio.“ Auch diese Ausgabe ist eine blosse Kopie, und zwar ist sie — ob im Einverständnis mit Matheo da Parma, mag dahingestellt sein — genau nach der von 1493 gefertigt. Man hielt offenbar diese Holzschnitt-Illustration für so gut, dass man sich die Mühe, eine neue Folge zeichnen zu lassen, gern ersparte. Ja noch tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein werden die venetianischen Ausgaben des Quattrocento einfach kopirt, wovon noch die Rede sein wird.

Interessanter noch ist aber eine andere Einwirkung, welche die Holzschnitte alsbald ausübten; nicht nur im Druck wurden sie immer wieder nachgebildet, sie dienten auch — selbst erst nach den Typen der Miniaturen und Federzeichnungen in den Handschriften gebildet — nun

ihrerseits wieder als Vorbilder für illustrirte Codices. Es ist dies sehr erklärlich. Ein nur gedrucktes Buch wurde ja in den Anfängen der Druckerkunst dem geschriebenen und gemalten nicht für gleichwerthig geachtet, und auch die ältesten gedruckten Ausgaben der Commedia sind häufig mit hineingemalten Initialen und Ornamenten in alter Weise geziert. Andererseits genügte den Besitzern oftmals das einfache Schwarz-Weiss der Holzschnitt-Illustrationen nicht, und sie gingen selbst daran, die Bilder farbig auszumalen. Alles dies weist schon auf einen engen Zusammenhang zwischen Buchdruck und Buchmalerei hin. Nehmen wir nun an, dass ein Manuskript dalag, nur mit Bildern zur Hölle versehen, wie das so häufig vorkam; was war natürlicher, als dass sein Besitzer, da er eine bequeme und anerkannte Vorlage leicht haben konnte, das Buch nach dieser fertig illustriren liess? Ein Beispiel dieser Art liegt uns in

Codex Plut. 40, No. 7 der Laurenziana zu Florenz vor. Schon aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. stammend, wurde diese Handschrift ursprünglich nur bis zum Schluss des Inferno mit kolorirten Zeichnungen versehen (siehe Seite 42). Nach dem Erscheinen der venetianischen Ausgabe des Benali und Matheo da Parma, und offenbar sehr bald danach, ging man daran, auch Purgatorio und Paradiso zu illustriren. Diese Bilder sind buchstäbliche Kopien der Holzschnitte, nur in Grösse und Verhältnissen etwas anders; auch sind sie farbig ausgeführt, freilich recht schlecht. In den Beischriften ist der venetianische Dialekt des Vorbildes mehrfach verbessert. Bei Bassermann ist auf Tafel 54 Paradiso 2 wiedergegeben; ich bin in der Lage, auf Tafel 8 die Miniatur zu Paradiso 6 nebst dem entsprechenden Holzschnitt abzubilden.

Eine andere derartige Handschrift ist

No. L. III. 17 der Biblioteca Nazionale zu Turin. Diese enthält nur das Inferno, mit französischer Übersetzung daneben, und stammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Illustrationen sind nur zu Canto 1, 3, 4, 5 und 6 beigegeben. Es sind grosse Federzeichnungen, mit braun und blaugrau schattirt, in einer jedesmal verschiedenen architektonischen Einrahmung in Renaissanceformen, mit Arabesken und Putti. Sowohl in der ganzen Anordnung wie in einzelnen Figuren zeigen diese Blätter nun so starke Verwandtschaft mit den venetianischen Holzschnitten, dass unbedingt auch hier eine, wenn auch freiere, Anlehnung an jene angenommen werden muss. Namentlich die Figur des Minos im 5. Gesang ist auffallend ähnlich, und diese Übereinstimmung sicher nicht zufällig, obgleich der Maler aus eigener Erfindung einige Scenen dazugethan hat. Bassermann bildet auf Tafel 55 dieses Blatt ab.

Bereits dem Anfang des 16. Jahrhunderts (ca. 1520) entstammen zwei zusammengehörige Pariser Handschriften, die hier mit Erwähnung finden müssen:

Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. franç. 4119 (Auvray XLIII) enthält eine französische Übersetzung des Paradiso, und

zwar nur Canto 1—11 und 15—20. Jeder Gesang hat eine Miniatur von trefflicher, zweifellos französischer Ausführung, von reichem Renaissancerahmen umgeben; die Bilder sind vollkommen nach den venetianischen Holzschnitten — gleichviel welcher Ausgabe — kopirt, selbst die Beischriften sind, ins Französische übertragen, geblieben. Statt weiterer Argumente stelle ich hier auf Tafel 8 und 9 die Scene zum 17. Gesang des Paradieses nach der Handschrift und nach der Ausgabe des Benali 1491 einander gegenüber; in gleicher Weise stimmen die anderen Miniaturen mit den entsprechenden Holzschnitten überein. Nicht uninteressant ist es, dass im 18. Gesang der französische Künstler unter den Helden ROLAND, CHARLES LE GRÄT, und GODEFFROY durch Beischriften hervorhebt, während in seiner Vorlage diese fehlen.

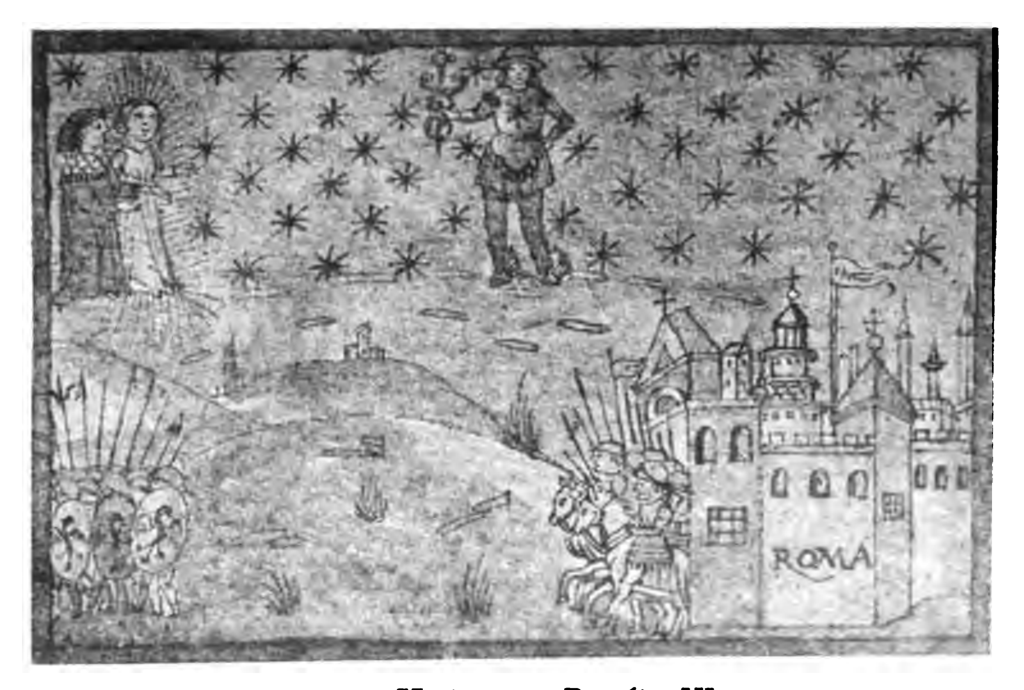
Ganz das Gleiche ist von der anderen Handschrift zu sagen:

Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. franç. 4530 (Auvray XLIV), eine französische Übersetzung der ersten sieben Gesänge des Paradieses enthaltend. Auch hier hat jeder Canto eine Miniatur, wohl sicher von derselben Hand wie die vorigen, und gleichfalls in einer Renaissance-Umrahmung. Alle Scenen zeigen fast genaue Übereinstimmung mit den Holzschnitten. Nur Canto 5 weicht wesentlich ab; der Holzschnitt giebt hier nur Dante und Beatrice im Sternenhimmel zwischen knieenden Seelen, und unten dieselben in einer Landschaft wandelnd, während der Miniator ausführlicher schildert. Die Anordnung im Himmel ist die gleiche, nur trägt Dante einen goldenen und einen silbernen Schlüssel, eine missverstandene Darstellung von Vers 55—57:

> „Doch seiner Schultern Last verwandle Niemand
> Aus eigner Willkür, ohne dass der gelbe
> Und weisse Schlüssel umgedrehet worden.“

Ebenso missverstanden ist die Scene auf der Erde: in einer Landschaft sitzt König „IEPTE“, der mit einem Schwert nach der knieenden „EFIGENE“ schlägt, eine Vermengung verschiedener Vorgänge aus Vers 64—72. —

Morel hat die Absicht, die Miniaturen dieser beiden Handschriften als Anhang zu einer Arbeit über die ältesten französischen Übersetzungen der Commedia vollständig zu publiciren (bei Welter in Paris), was dankbar zu begrüssen ist, denn sicher verdienen dieselben eingehende Beachtung. Besonders interessant und bezeichnend ist der Umstand, dass gerade französische Übersetzungen es sind, worin wir solche Kopien nach den Holzschnitten finden. Der fremdländische Künstler war mit der Dichtung wenig vertraut, und suchte nothgedrungen nach einem Vorbild für den Inhalt seiner Darstellungen. Stofflich schliesst er sich eng an dieses an, und wo er es verlässt, strauchelt er bedenklich; an technischer Fertigkeit und formaler Durchbildung lässt er es jedoch weit hinter sich. Wie anders jene italienischen Künstler, welche dem Dichter fast Wort



Miniatur zu Paradiso VI ❧ ❧ ❧
aus Codex Plut. 40, No. 7 der Laurenziana zu Florenz.





Holzschnitt zu Paradiso VI **Holzschnitt zu Paradiso XVII**
aus der Ausgabe Venedig, März 1491, Benali.



Miniatur zu Paradiso XVII
aus Codex Nouv. acqu. franç. 4119
der Bibliothèque Nationale zu Paris.

für Wort selbst in seinen Bildern und Vergleichen mit dem Griffel zu folgen sich bemühten, und wie anders im entgegengesetzten Sinne der burgundische oder flandrische Miniator des Codex Ital. 72 der Bibliothèque Nationale zu Paris (siehe Seite 28—29), der nur in ganz herkömmlicher heimischer Weise eine Hölle, ein Fegfeuer und ein Paradies zum Werke des grossen Florentiners zu geben wusste.

Solche Beispiele mögen als Beweis dienen für das Ansehen, dessen die venetianischen Ausgaben sich erfreuten; sie zeigen zugleich, in wie hohem Masse um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts Buchmalerei und Druckillustrationen in einander greifen und sich gegenseitig beeinflussen.





ZWEITER ABSCHNITT.

DAS XVI. UND XVII. JAHRHUNDERT.

1. Die Auffassung des Cinquecento.

Längst ist die einseitige Anschauung überwunden, als sei die Wiederbelebung der Antike das einzige oder auch nur das hauptsächlichste Kennzeichen jener Blüthezeit der Literatur und Kunst, die wir als Renaissance bezeichnen. Im Gegentheil, die lange Zeit nicht genügend gewürdigte Frührenaissance, deren Grundzug ein frisches Streben nach Naturwahrheit ist, steht dem heutigen Geschlechte innerlich besonders nahe, und wir empfinden desshalb um so lebhafter den neuen Geist, welcher das Cinquecento vom Quattrocento unterscheidet. Gewiss war auch die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts von der Antike berührt; allein in stürmischer, jugendlicher Freude griff man vereinzelte Elemente derselben auf, um sie, spielend und dekorativ zumeist, zu verwerthen. Fruchtguirlanden und Putten im Ornament, reiche, oft sogar phantastische architektonische Hintergründe in den Bildern zeugen von diesem Einfluss, aber ein inneres Durchdringen und tieferes Verständnis der antiken Welt lag den damaligen Menschen noch fern. Die durchaus moderne Auffassung, die Antike als eine abgeschlossene, grossartige Kulturwelt zu erfassen und menschlich wie künstlerisch zu ergründen, war dem sechzehnten Jahrhundert vorbehalten. Vorbereitet wurde diese neue Auffassung zuerst auf den Universitäten, allen voran Padua, und es ist kein Zufall, dass gerade in der paduanischen Kunst die Antike am frühesten einen wesentlichen Einfluss erlangte. Allmälig aber zog das klassische Alterthum die gesammte Künstlerschaft in seinen Bann, und behauptete seine Herrschaft noch lange, als der Geist schon längst geschwunden und die leere Form zurückgeblieben war. — Da nun die antike Welt, in besonderer Weise freilich, einen breiten Raum in Dante's Gedicht einnimmt, so musste sich auch in den Illustrationen zu diesem die neue, moderne Anschauung in hervorragender Weise geltend machen. Neben der technischen und formalen Vollendung ist es namentlich die

veränderte Auffassung von der Antike, welche den Schöpfungen des Cinquecento ein so neues und eigenartiges Gepräge verleiht.

Dante selbst war kein Humanist, kein Mann der Renaissance, und seine Kenntnis des klassischen Alterthums entspricht völlig der eines mittelalterlichen Gelehrten; war er doch sogar des Griechischen unkundig, und bedurfte der Vermittelung des Virgil zur Welt der Hellenen*. Seine Kenntnis der antiken mythologischen Gestalten entstammt der Überlieferung des Mittelalters und den lateinischen Dichtern, welche er studirte; die ganze Art endlich, wie er die antiken Figuren symbolisch und allegorisch verwendet, ist durchaus mittelalterlich. — Die äussere Erscheinung vieler der antiken Gestalten dachte sich der Dichter ganz richtig und der Antike entsprechend. Sein Cerbero „bellt aus drei Kehlen nach der Art der Hunde“ (Inf. 6, 14), er ist „haarlos an Hals und Kinne“ (Inf. 9, 99), von der Reibung der Kette, welche ihm Herkules umgelegt hatte. Die Furien haben „weibliche Geberd' und Glieder, ... hochgrüne Hydern waren ihre Gürtel“ (Inf. 9, 39—40); die Kenntnis von der richtigen Gestalt eines Centauren beweist der Vers: „wo beiderlei Naturen sich vermählten“, nämlich die des Menschen und des Rosses (Inf. 12, 84). Die Harpyen beschreibt er Inf. 13, 13—14 völlig der Antike entsprechend:

„Ale hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli, e pennato 'l gran ventre.“

Ihre Funktion freilich im Dienste des dantesken Höllen-Organismus ist die von Dämonen; Cerberus, als Bild der Gier, peinigt die Schlemmer, die Furien bewachen mit der Tempelschänderin Gorgo die Ketzer, Centauren und Harpyen, selbst Bilder der Gewaltthat, sind die Zuchtmeister derer, welche gegen Andere und gegen sich Gewalt geübt haben. Diese Auffassung der antiken Gestalten als Dämonen, als Teufel, beherrscht nun die Illustratoren des 14. und 15. Jahrhunderts, noch Botticelli und die illustrirten Drucke sogar, mehr oder weniger stark. Am stärksten vielleicht den Miniator des Codex No. 54 der Marciana zu Venedig, welcher alle antiken Wesen als scheussliche schwarze Teufel mit Krallen, Hörnern und rothen Augen darstellt, so Minos, Plutos, Charon, den Minotaurus, die Giganten und die Centauren. Andere bilden einige der antiken Gestalten richtig, viele aber wieder als Teufel, wie dies oben bei der Besprechung der einzelnen Handschriften theilweise ausgeführt ist. Auch Halbverstandenes findet sich, so im Codex Florenz, Nazionale, Palatina 313 statt eines Centauren ein nackter Reiter, oder im Codex Rom, Angelica No. 1102 die Harpyen als grosse Vögel mit weisshaarigen, bärtigen Männerköpfen. Besonders aber offenbaren sich Nachklänge

---

* Er redet bekanntlich in der Commedia nie selbst mit einem Griechen, vielmehr richtet an solche stets Virgil für ihn das Wort, so Inferno 26 an Odysseus.

mittelalterlicher Auffassung noch lange in der Gestalt des Virgil. Bei Dante einerseits der römische Dichter und Repräsentant des klassischen Alterthums, andererseits allegorisch das Sinnbild der menschlichen Vernunft, wurde er in der Darstellung mit dem volkslegendarischen Begriff des „Zauberers Virgilius“ verquickt. In den Illustrationen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts hat er fast immer einen langen Bart und trägt eine phantastische Tracht: pelzverbrämte Mütze und Hermelinkragen am Mantel, oder goldbesetzes langes Gewand und eine sonderbare spitze Krone. Nur sehr selten erscheint er barhäuptig und in einer Art antiker Toga (so z. B. in Rimini, Biblioteca Gambalunga No. D. II. 41), oder gar nackt, wie Rom, Bibl. Barberiniana XLVI, 54. Öfters trägt er auch Zeitkostüm, in welches man überhaupt die antiken Personen sehr häufig kleidete; so im Codex Ital. 74 der Bibliothèque Nationale zu Paris. In merkwürdigem Gegensatz hierzu erscheint Virgil in einer Handschrift des British Museum (Add. Mss. 19587) von einer Mandorla umgeben, wie sie sonst nur den Heiligen zukommt (Inferno 1). Dabei trägt er aber den üblichen rothen Mantel mit Hermelinkragen und pelzbesetzte Mütze; im 2. Gesang der Hölle ist ihm zudem ein Scepter, das oben eine Lilie trägt, in die Hand gegeben.

Mit der neuen Auffassung von der Antike wird das Alles anders. Man begann jetzt das klassische Alterthum genau zu studiren, man entdeckte bedeutende Werke antiker Kunst, welche bis dahin unbekannt waren, man fühlte sich als Nachkommen der Römer, und wollte in ihren Gedanken und Formen leben. Da stellte man denn auch Dante's antike Gestalten so dar, wie sie das Alterthum gebildet hatte. Cerberus ist ein dreiköpfiger Hund, nicht mehr ein Teufel, Charon und Phlegias erhalten menschliche Gestalt, und dass ein Künstler das Aussehen eines Centauren nicht kennt, ist nicht mehr möglich. Dort freilich, wo Dante ausdrücklich eine von der Antike abweichende Beschreibung giebt, musste an dieser festgehalten werden. Wenn er Geryon als Bild des Truges mit freundlichem Menschenhaupt, aber mit einem schillernden Schlangenleib schildert, so durfte der Künstler nicht an den dreileibigen Riesen des Alterthums denken und diesen darstellen; und wenn Dante aus Cacus in Missverständnis des Virgil'schen Wortes semihomo einen Centauren machte, so musste die Darstellung sich hieran halten. Auch die Gestalt des Minotaurus weicht von der Auffassung des Alterthums ab. Diesen stellt die antike Kunst stets als Menschen mit einem Stierkopfe dar. Ob ihn Dante sich so vorgestellt habe, ist ungewiss; wenn er indess sagt „war Kreta's Schandmal ausgestreckt zu schauen“ (Inf. 12, 12), wenn er ferner sein Toben mit dem Rasen eines Stieres vergleicht, welcher den Todesstoss empfangen hat, so möchte man eher meinen, dass er an einen Stier mit menschlichem Oberleib, analog einem Centauren gebildet, gedacht habe. Und in der That stellen sämmtliche älteren Illustratoren der Divina Commedia mit einer einzigen Ausnahme (Budapester Handschrift) den Minotaurus eben so dar, sie geben ihm

einen Stierkörper mit menschlichem Kopf oder Oberleib, manchmal noch mit Hörnern und Ohren eines Stieres. Die Zeichner stehen damit ganz auf dem Boden des Mittelalters, denn schon in Labyrinth-Darstellungen des elften Jahrhunderts wird der Minotaurus als Stier mit menschlichem Oberleib und Hörnern gegeben. Diese Auffassung wurde später für den Minotaurus die allgemein übliche, wohl eben durch die häufigen Darstellungen in Dante-Handschriften, und er wurde bis in die neueste Zeit so gebildet. Erst Doré griff wieder auf die Antike zurück, und zeichnete einen Menschen mit Stierhaupt.

Die antiken Helden und Frauen erscheinen jetzt nicht mehr in der Tracht der Zeit des Künstlers, sondern man gab ihnen so gut man konnte und wusste antike Rüstung und Gewänder; besonders ist Virgil nicht mehr der mittelalterliche Zauberer, sondern ganz der römische Dichter, er ist stets bartlos dargestellt, und trägt antikes Gewand, auf dem Haupte meist den Lorbeerkranz, der nun auch Dante's ständiges Attribut wird. Dass die etwa angebrachte Architektur, statt wie bisher gothisch, jetzt vorwiegend in Renaissanceformen gehalten wird, bedarf kaum der Erwähnung.

Eine sehr wichtige Umgestaltung erfahren endlich die Figuren der Teufel. Bisher hatte man diese ganz als phantastische Ungethüme dargestellt, als Spukgestalten mit Krallen, Schwänzen, Hörnern und Fledermausflügeln, welche „vor lauter Teufelhaftigkeit gar nichts Dämonisches mehr hatten“ (Burckhardt), ja oft mehr humoristisch als furchtbar wirken. An ihre Stelle treten jetzt wirkliche, schreckliche Dämonen, Menschen mit übermenschlicher Kraft und potenzirten Leidenschaften, während Schweif, Flügel, Hörner, Bocksfüsse und dergleichen wesentlich zurücktreten. Nicht mehr phantastische Ungethüme, sondern der Mensch in entsetzlicher Verzerrung durch die Leidenschaft, das verkörperte Böse — das ist die neue Auffassung von den Dämonen, welche den Ort des Jammers bevölkern. Sie steht Dante's eigener Auffassung von der Höllenqual als innerer durch die Sünde selbst erzeugter Seelenpein unendlich viel näher, als die fratzenhaften Teufel des Mittelalters, welche nur den Leib, nicht die Seele foltern.



2. Luca Signorelli.

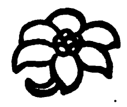
Der bahnbrechende Meister für die neue Richtung ist Luca Signorelli aus Cortona (um 1441—1523) mit seinen Malereien in der Cappella Nuova o della Madonna, auch Cappella di S. Brizio genannt, im Dom zu Orvieto, er muss daher hier im engsten Zusammenhang mit dem Cinquecento besprochen werden, in welches ja auch noch volle 23 Jahre seiner Thätigkeit fallen. In Orvieto malte er zwischen 1499 und 1504, also gerade um die Wende der Jahrhunderte, und mit Recht werden die dortigen Fresken als das erste Werk betrachtet, in dem sich der Künstler auf seiner ganzen Höhe zeigt. Wiederum ist es, charakteristisch genug für die italienische Kunst, ein grosser Fresken-Cyklus, der an der Spitze der neuen Entwickelung steht; aber welcher Unterschied zwischen den stofflich so nahe verwandten Wandbildern im Pisaner Camposanto oder in S. Maria Novella zu Florenz und diesen Schöpfungen eines modernen Geistes! Die letzten Dinge sind auch hier das Thema, welches Signorelli mit gewaltiger dramatischer Wucht an den Wänden der Kapelle verkörperte. Aber verschwunden ist jeder Rest mittelalterlicher Gebundenheit, verschwunden die sklavische und schematische Nachbildung der alten Hölle mit ihren Bulgen und Felsdämmen, mit ihren phantastischen Teufelskarikaturen und scheusslich specialisirten Martern. Nicht literarische Rücksichten bestimmen mehr die Anordnung des Ganzen: künstlerische Grundsätze sind allein für die Ausführung massgebend. So sind denn die äusseren Anklänge an Dante sehr geringe, im Verhältnis zur Grossartigkeit des Werkes fast verschwindende. Trotzdem darf man die Fresken in Orvieto mit Fug und Recht eine „gemalte Divina Commedia“ nennen, denn gerade in ihnen offenbart sich zuerst der nachhaltige Einfluss, welchen Dante's Dichtung auf die italienische Auffassung der letzten Dinge gewann.

Der künstlerische Vorwurf ist nicht der Commedia entlehnt, vielmehr ist für die Schilderung des Weltendes die Darstellung im 24. Kapitel des Matthäus-Evangeliums zu Grunde gelegt. Das Gewölbe, von Fiesole begonnen, zeigt demgemäss den Weltenrichter mit den himmlischen Scharen, die Hauptbilder an den Wänden jedoch schildern die Erscheinung des Antichrist, die Auferstehung alles Fleisches, die Zerstörung Jerusalems am jüngsten Tage, und endlich das eigentliche Gericht: die Seligkeit der Auserwählten und den Sturz der Verdammten. (Publicirt bei Bassermann, Tafel 57—59 und in Luigi Fumi's Werk Il Duomo

d'Orvieto.) Ist somit das Grundmotiv nicht von Dante inspirirt, so zeigt doch insbesondere der Sturz der Verdammten tiefstes Eindringen in den Geist der Dichtung. Zum ersten Male begegnen wir hier dem Begriff der „Terribilità", jenem echten Erzeugnis cinquecentistischen Stilgefühles. Mit furchtbarer Energie der Muskeln und des Ausdruckes stürzen sich die Dämonen auf die Schar der Gerichteten, die Gesichter von Wuth und von teuflischer Freude am Quälen verzerrt. Ob und wie weit der Meister von den gewaltigen Reliefs der Pisaner Schule beeinflusst wurde, welche sich an den Portalpfeilern des Domes befinden und ihm daher täglich vor Augen kommen mussten, ist nicht zu entscheiden; jedenfalls hat er sie noch weit überholt. Dass er dabei in der Darstellung der nackten menschlichen Gestalt an sich schwelgt und hierin das Höchste erreicht hat, zeigt ihn uns eben so sehr als freien, formenfreudigen Renaissance-Künstler, wie die souveräne Art, mit der er den grossartigen Stoff beherrscht und selbständig durchbildet. In richtigem Gefühl für die Gesetze und Forderungen des Wandbildes giebt er keine trocken erzählende Illustration, sondern frei geschaffene Gebilde eines durchaus künstlerisch empfindenden Geistes. Er überträgt nicht, wie Orcagna, eine Miniatur in riesige Masse, sondern füllt den zu schmückenden Raum harmonisch mit seinem Werke. Gerade desshalb, weil er nicht nacherzählt, sondern nachempfindet, weil er nur die gleichen Gefühle in uns erregt wie der Dichter, ohne ihm wörtlich zu folgen, kommt er seinem innersten Wesen so nahe. Er hat es sich auch nicht versagt, an einer Stelle seines Cyklus augenfällig an seinen Lehrmeister Dante zu gemahnen; an der Fensterwand rechts giebt er eine Schilderung des Einganges zur Hölle getreu und ausführlich nach der Divina Commedia. Im Hintergrunde laufen Seelen händeringend und verzweifelt einher, eine Schar folgt einem Dämon, welcher eine Fahne trägt (Inferno 3, 52 ff.); Charon, ein Dämon mit struppigem Bart, setzt im Kahn eben über die Fluthen des Acheron, um Sünder abzuholen, welche am Ufer harren. Unter den letzteren wird man in dem Mann, welcher die geballten Fäuste „mit durchgesteckten Daumen" lästernd gen Himmel streckt, unschwer eine Erinnerung an Vanni Fucci (Inferno 25, 1 ff.) erkennen. Im Vordergrunde endlich sitzt Minos, der, mit seinem Schweife sich umschlingend, die Gerichteten ihren Peinigern übergiebt.

Noch unmittelbarer ist die Beziehung zu Dante in den Malereien des Sockels unter den grossen Fresken, wo sich in den prächtigen Arabesken unter Anderem ein treffliches Porträt Dante's mit aufgeschlagenem Buch und 11 Scenen zum Purgatorio finden. Die Darstellungen sind Grau in Grau auf die Wand gemalt, jede Scene nimmt ein Medaillon innerhalb der Ornamente ein. Es sind geradezu Illustrationen zu den ersten 11 Gesängen des Purgatorio, und wenn auch, nach Vischer, die Ausführung der Sockelmalereien grösstentheils Schülerhänden zuzuschreiben ist, so dürfen wir doch in der Erfindung und Komposition die originale Arbeit des Meisters erblicken. Sämmtliche Medaillons sind von

F. X. Kraus in Lichtdruck publicirt, Purgatorio Canto 5 auch bei Fumi, Il Duomo d'Orvieto, und Canto 2 bei Bassermann, Taf. 56. — Eine Anlehnung Signorelli's an Botticelli, wie sie Lippmann für wahrscheinlich hält, ergiebt sich bei Vergleichung der Kompositionen beider Künstler nicht, vielmehr erscheint Signorelli vollkommen selbständig. Schon in der Gestalt des Virgil zeigt sich der grundlegende Unterschied: bei Botticelli bärtig, mit Mantel und spitzer Krone, erscheint er hier ganz als römischer Dichter, in antikem Gewand, bartlos, ohne Schuhe, auf dem Haupt den Lorbeerkranz: die Auffassung des Cinquecento ist es, die auch darin sich geltend macht. Signorelli's grösste Stärke zeigt sich hier wie überall in der trefflichen Behandlung des Nackten; im Übrigen wird gewiss Jeder Botticelli's Dante-Illustration den Vorzug geben. In so kleinem Massstabe al fresco gemalt konnten die Bilder Signorelli's nicht recht wirken, und auch die Ausführung durch Schüler wie die theilweis leider schlechte Erhaltung beeinträchtigen ihren Eindruck erheblich. Freilich ist wohl zu bedenken, dass die beiden Meister auf zwei entgegengesetzten Gebieten die künstlerischen Schätze der Commedia zu heben versuchten: Malerei und Zeichnung unterscheiden sich auch hier. Signorelli's Grisaillen sind nicht Selbstzweck, sie dienen der ornamentalen Begleitung und geistreichen Erläuterung der grossen Wandbilder, in denen der künstlerische Schwerpunkt des Ganzen liegt. Darin aber dokumentirt sich bei diesem Werke vor Allem der neue Geist des Cinquecento, dass der Künstler, bei glänzender Beherrschung von Form und Raum, eine freie, selbständig schaffende Persönlichkeit war im Sinne jener Blüthezeit der Antike, die man wiederzuerwecken vermeinte.





3. Michelangelo.

Signorelli's Fresken leiten uns unmittelbar hinüber zu den Werken des mächtigsten Genius der italienischen Renaissance, zu Michelangelo. Hat dieser doch im Dom zu Orvieto vielleicht seine nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke empfangen, ja aus Signorelli's Werk unmittelbare Anregung geschöpft.

Michelangelo ist mit Dante und seiner Dichtung durch so innige Bande verknüpft, dass man von dem Künstler kaum sprechen kann, ohne des Dichters zu gedenken, und in jeder Biographie Michelangelo's wird denn auch sein Verhältnis zu Dante, als ein wesentlicher Theil seines geistigen Lebens, ausführlich erörtert. Dem grossen Landsmanne, dessen Werke er von Jugend auf las, innerlich kongenial, hatte er auch äusserlich ähnliches Schicksal wie jener zu erfahren: gebannt zu werden von der Vaterstadt, die ihm unsterblichen Ruhm verdankte. Mit bitterem Hinblick auf sein eigenes Geschick mag er die beiden Sonette auf Dante gedichtet haben, welche von gerechtem Zorn gegen das thörichte Volk erfüllt sind. Ich lasse dieselben hier, in der Übersetzung von Hermann Harrys, folgen, obgleich sie schon öfters abgedruckt sind; denn nichts kann uns besseren Einblick in den tiefinneren Zusammenhang dieser beiden Grössten gewähren, als die eigenen glühenden Worte Michelangelo's:

I.

Er kam, und zog in finstern Höllenschlünden,
Den rächenden und sühnenden, die Fährte,
Und stieg zu Gott, ein Sterblicher, und kehrte
Zurück, uns lautre Wahrheit zu verkünden, —

Ein heller Stern in dieser Welt voll Sünden,
Der auch mein Land so unverdient verklärte;
Was böte je die Erde, das ihn ehrte?
Herr, nur bei dir war Lohn für ihn zu finden.

Von Dante red' ich. O der schnöden Thoren,
Die seine That so schlecht erkannt! Ich meine
Dich, Volk, das die Gerechten nur missachtet.

Wär' ich wie er zu solchem Leid geboren,
Für herben Bann, für Tugend wie die seine
Hätt' ich die Welt und all ihr Glück verachtet!

II.

Wer sagte, was von ihm zu sagen wäre,
Der wie ein Licht ist schon aus lichter Zone!
Leicht findet ihr das Wort dem Volk zum Hohne
Das ihn gekränkt, schwer das zu seiner Ehre.

Ins Reich der Sünden, dass er uns belehre,
Stieg er hinab, dann auf zu Gottes Throne;
Und schloss das Vaterland sein Thor dem Sohne,
Der Himmel that ihm seines auf, das hehre.

O selber dein Verderben so zu nähren,
Du schnödes Land! Du solltest Zeuge werden,
Dass Grosses stets zu grossem Weh erkoren.

Und nur das Eine magst du zitternd hören:
Verbannt war kein so Edler je auf Erden,
Wie kein so Grosser je vor ihm geboren.

Dieser Verehrung für den Dichter gab Michelangelo auch Ausdruck, als im Oktober 1519 durch eine Bittschrift an den Papst versucht werden sollte, Dante's Asche nach Florenz zurückführen zu dürfen; unter den hervorragendsten Männern der Stadt unterschrieb sich auch er. Doch nicht nur die Bitte spricht er aus, wie die Anderen, er erbietet sich vielmehr zugleich „dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Denkmal an einem ehrenvollen Orte in der Stadt aufzurichten", wenn die Überführung gestattet würde. Die denkwürdige Stelle, welche in Gori's Noten zu Condivi abgedruckt ist, lautet im Original: „Jo Michelagniolo schultore il medesimo a Vostra Santità supplicho, offerendomi al divin poetà fare la sepultura sua chondecente e in loco onorevole in questa città." Es sollte dazu nicht kommen, und Dante's Reste ruhen noch jetzt in Ravenna unter dem Denkmal von Pietro Lombardi's Hand.

Wie bekannt Michelangelo als Dante-Kenner war, beweisen die von Donato Gianotti niedergeschriebenen Gespräche vom Jahre 1545, worin Michelangelo redend eingeführt ist, und schwierige Zeitbestimmungen in der Commedia scharfsinnig lösen hilft. Gewiss sind die Aufzeichnungen nicht authentisch, vielmehr wurde die beliebte Form des Dialoges nur zur grösseren Lebhaftigkeit der Redeweise gewählt. Dass aber Gianotti gerade Michelangelo zum Hauptsprecher macht, ist gewiss charakteristisch, und wir dürfen mit Carrière getrost so manchen seiner wirklichen Gedanken in diesen Gesprächen suchen.

Unmöglich konnte eine solche Geistesverwandtschaft ohne Rückwirkung auf Michelangelo's Schöpfungen bleiben. Freilich nicht überall liegt der Zusammenhang offen zu Tage. Wie Signorelli, war auch Michelangelo zwar ganz erfüllt vom Geiste des Dichters, ohne doch ihm unmittelbar zu folgen; wie Jener schuf er als freie und selbständige Künstlerpersönlichkeit aus seinem eigenen Inneren heraus Werke, die das gewaltige Leben der Commedia athmen und doch ihr unabhängig zur Seite stehen. In diesem Sinne ist vor Allem der grossartige Cyklus

von Gedanken und Gestalten, den der Meister an der Decke der sixtinischen Kapelle erstehen liess, durchaus von danteskem Geiste durchdrungen. — Aber auch direkte Darstellungen von Figuren und Scenen der Divina Commedia haben wir von seiner Hand. Jenes Relief zwar, welches im Palazzo della Gherardesca zu Florenz als Arbeit Michelangelo's gezeigt wurde, wird jetzt ihm abgesprochen und dem Pierino da Vinci oder dem Tribolo zugeschrieben; der Hunger, als ein scheussliches Weib dargestellt, schwebt über dem Grafen Ugolino, und zeigt ihm seine drei sterbenden Söhne, eine Erinnerung an den 33. Gesang der Hölle. (Publicirt in Lord Vernon's Dante-Ausgabe, London 1858—65, ferner bei Zobi, Considerazioni sopra la catastrofe del Conte Ugolino, und in Bd. III der Elogi degli uomini illustri Toscani, Florenz 1771. Bei Landon, Vie et oeuvres des peintres les plus célèbres, Paris 1803, Bd. II, Taf. 20 als Arbeit des Michelangelo abgebildet.) Michelangelo's Werk sind jedoch die beiden weiblichen Figuren für das Grabmal Julius II., welche jetzt in S. Pietro in vincoli zu beiden Seiten des Moses stehen; dass sie von Dante inspirirt sind, bezeugt schon Condivi; er sagt: „Rechts (vom Beschauer links) von der Statue des Moses, unter einer Nische, ist die andere, welche das beschauliche Leben vorstellt, eine Frau von mehr als natürlichem Wuchse, aber von seltener Schönheit, mit gebogenem Knie, nicht auf der Erde, sondern auf einem Sockel stehend, mit dem Gesichte und mit beiden Händen zum Himmel gekehrt, so dass es scheint, als ob sie in jedem ihrer Theile Liebe athme. Auf der anderen Seite, das ist links von Moses, ist das thätige Leben, mit einem Spiegel in der rechten Hand, in welchem sie sich aufmerksam betrachtet, wodurch angezeigt wird, dass unsere Handlungen in überlegter Weise gethan werden sollen, und in der linken mit einem Blumenkranze. Worin Michelangelo dem Dante gefolgt ist, den er immer sehr studirt hat, welcher in seinem Fegefeuer angiebt, er habe die Gräfin Mathilde, die er für das thätige Leben nimmt, in einer Blumenwiese getroffen." Doch nicht nur die Blumen sind der Divina Commedia entnommen, vielmehr sind beide Gestalten ganz nach Dante geschaffen; es sind Lia und Rahel, die Symbole des aktiven und des kontemplativen Lebens, wie sie im 27. Gesang des Purgatorio geschildert werden.

Ganz aus dem Geiste Dante's malte Michelangelo sodann in den Jahren von 1535 bis 1541 das Jüngste Gericht in der Cappella Sistina (Bassermann, Tafel 60). Ein nackter, mächtiger Heros, steht Christus als Weltenrichter inmitten der Seligen. Kraftvoll an Körper, Ausdruck und Geberde, bartlos, mit flatterndem Haar, blickt er zornig auf die Schar der Verdammten; den rechten Arm hat er drohend erhoben, als wolle er rächende Blitze hinabschleudern. Das ist nicht der Christus der gewöhnlichen Tradition — das ist der Christus, welchen Dante den höchsten Jupiter, sommo Giove, nennt (Purgatorio 6, 118). Furchtbare Rachegeister stürzen die Gottlosen zur Hölle hinab; es sind dieselben Dämonen wie bei Signorelli, ja eine Figur, welche auf dem Rücken

eines fliegenden Teufels reitet, scheint dem Fresco zu Orvieto unmittelbar entlehnt zu sein. Unten erblickt man den Kahn des Charon, aus welchem sich die Unseligen gerade herausdrängen. Der grause Fährmann der Unterwelt selbst ist ganz nach Dante's Worten geschildert, wie er jeglichen, der zögert, mit dem Ruder schlägt (Inferno 3, 111). Dieses grossartige Motiv hatte sich die Kunst bis dahin fast ganz entgehen lassen; die meisten Handschriften zeigen den Charon einfach als rudernden Teufel, und selbst in den seltenen Fällen, wo das Schlagen mit dem Ruder angedeutet wird, geschieht dies so steif und ungeschickt, dass von einer würdigen Darstellung des dantesken Charon noch nicht gesprochen werden kann. Michelangelo erst gab ihm die klassische Gestalt, und alle Späteren folgten ihm*. — In der rechten Ecke des Bildes nimmt der Höllenrichter Minos die Sünder in Empfang. Auch er ist getreu nach Dante dargestellt; mit dem Schweif umschlingt er sich so oft, um wie viele Kreise er die Seelen hinabgestürzt wissen will (Inferno 5, 4—12).

Wenn wir so durch Michelangelo einige Gestalten Dante's die vollendetste Form erhalten sehen, müssen wir um so tiefer beklagen, dass ein von seiner Hand illustrirtes Exemplar der Göttlichen Komödie, und damit vielleicht die tiefste und grossartigste Verkörperung der Gedanken des Dichters, spurlos verloren gegangen ist. Wir verdanken die Kenntnis davon Bottari, welcher in seiner Ausgabe des Vasari eine Beschreibung des Vorganges giebt. Bottari konnte gut unterrichtet sein, denn der letzte Besitzer des unschätzbaren Werkes, der Bildhauer Antonio Montauti, starb um 1740, also zu einer Zeit, als Bottari bereits 51 Jahre zählte. Seine Schilderung verdient daher vollen Glauben. Sie lautet: „E quanto egli (Michelangelo) ne fosse studioso (di Dante), si vedrebbe da un suo Dante col comento del Landino della prima stampa, che è in foglio e in carta grossa, e con un margine largo un mezzo palmo, e forse più. Su questi margini il Bonarroti aveva disegnato in penna tutto quello, che si contiene nella poesia di Dante; perlochè v'era un numero innumerabile di nudi eccellentissimi, e in attitudini maravigliose. Questo libro venne alle mani d'Antonio Montauti . . . E comechè il Montauti era di professione scultore di molta abilità, faceva una grande stima di questo volume. Ma avendo trovato impiego d'architetto soprastante nella fabbrica di S. Pietro, gli convenne piantare il suo domicilio qui in Roma, onde fece venire per mare un suo allievo con tutti i suoi marmi, e bronzi, e studj, e altri suoi arnesi, abbandonando la città di Firenze. Nelle casse delle sue robe fece riporre con molta gelosia questo libro; ma la barca, su cui erano caricate, fece naufragio tra Livorno e Civita vecchia, e vi affogò il suo giovane, e tutte le sue robe, e con esse si fece perdita lagrimevole di questo preziosissimo

* Als Beispiel diene Angelo Allori's Karton „Christus in der Vorhölle" in den Uffizien zu Florenz, wo wir den Charon des Michelangelo getreu nachgebildet sehen.

volume, che da se solo bastava a decorare la libreria di qualsivoglia gran Monarca."

So schwer nun dieser unersetzliche Verlust zu beklagen ist, so werthvoll ist es doch für uns, wenigstens eine so ausführliche Nachricht davon zu besitzen. Den Meister, der in seinen grossen Gemälden so frei und überlegen mit dem Inhalt der Dichtung schaltet, sehen wir hier als treuen Illustrator zur Zeichenfeder greifen, und allen Schilderungen des Gedichtes folgen, dessen geistige Quintessenz ihm in den Fresken genügte. „Il Bonarotti aveva disegnato in penna tutto quello, che si contiene nella poesia di Dante"; — hätten wir nicht längst erkannt, dass andere Gesetze das monumentale Gemälde, andere die Illustration in sich trägt, Michelangelo's Beispiel würde es uns lehren.

Neben Signorelli und Michelangelo treten die übrigen Darstellungen zu Dante aus dem 16. Jahrhundert sehr zurück. Die Buchmalerei war von den gedruckten Ausgaben aus dem Felde geschlagen, und viel seltener bot sich daher den Künstlern die Gelegenheit, sich mit der Commedia zu beschäftigen. Dennoch blieb ihr tiefgehender Einfluss auf die Maler, und gerade von den Besten hören wir immer wieder, dass sie Dante's Werk studirten und gründlich kannten. So auch jene Beiden, welche den höchsten Ruhm in der italienischen Kunst mit Michelangelo theilen: Raffael und Lionardo da Vinci.

Raffael ehrte den göttlichen Dichter aufs höchste, er brachte sein Bildnis sogar, in tiefem Verständnis seiner grundlegenden Bedeutung für die höchsten Fragen des Kulturlebens seiner Zeit, auf zwei Bildern der Camera della Segnatura an; auf dem Parnass, mit Homer und Virgil, als Dichter, in der Disputa, neben Savonarola, als Theologen. Bekannt ist auch, dass er ebendort die Theologie wie Beatrice darstellte, mit Schleier und Kranz, und sie in die symbolischen Farben Beatrice's, Grün und Roth, kleidete. Eine Erinnerung an den Dichter zeigt ferner unzweifelhaft der kleine St. Michael im Louvre, um 1504 für Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt (Gutbier, Raffael-Werk, Tafelbilder No. 75). Im Hintergrunde nämlich hat der Künstler die Stadt des Zornes, in Flammen lodernd, dargestellt, davor links Sünder unter Bleikutten einhergehend, rechts andere, die von Schlangen umwunden und gepeinigt werden; es sind die Heuchler und Diebe, nach dem 23. und 24. Gesange der Hölle. Man vermuthet hierin eine Beziehung auf Cesare Borgia, welcher das Herzogthum Urbino verrätherisch überfallen hatte. Der Sieg des Erzengels über den Satan würde dann als Symbol für den Triumph des Guten und Gerechten über den Bösen und Ungerechten aufzufassen sein.

Lionardo war ebenfalls ein grosser Verehrer Dante's, und bedeutender Kenner seiner Werke, wie eine Anekdote aus der anonymen „Breve vita di Lionardo da Vinci" (mitgetheilt von Milanesi im Archivio storico ser. III, tom. 16, pag. 29) beweist: Vor dem Palazzo Spini disputirten geistreiche Männer über einzelne Verse Dante's, und riefen

den gerade vorübergehenden Lionardo an, um eine schwierige Stelle zu deuten. Er aber verwies sie auf Michelangelo, welcher zufällig desselben Weges daherkam. Es ist jedoch leicht denkbar, dass Lionardo's scharfer Geist der Dichtung mehr von der verstandesmässigen Seite nahte, als von der rein künstlerischen; Darstellungen aus der Divina Commedia besitzen wir wenigstens nicht von seiner Hand. — So verbleiben als eigentliche Illustratoren des Gedichtes, von den gedruckten Ausgaben abgesehen, nur zwei Künstler des Cinquecento, von denen der eine sich schon der Verfallzeit nähert, der andere aber dem Ausland entstammt.





4. Die Zeichnungen des Federigo Zuccaro und des Giovanni Stradano.

Dante historiato da Federigo Zuccaro ist der Titel eines mächtigen Quer-Foliobandes, welcher in der Handzeichnungs-Sammlung der Uffizien zu Florenz bewahrt wird. Schon in den von Vasari begonnenen Kuppelfresken des Florentiner Domes, die er fortführte und beendete, zeigt Zuccaro Anklänge an Dante; der Cerberus und die Figur des Höllenfürsten sind nach des Dichters Worten geschildert. In den Jahren 1586 bis 1588 nun ging Zuccaro daran, die ganze Divina Commedia zu illustriren. Er war zu jener Zeit in Madrid, wohin ihn Philipp II. berufen hatte, und einige der Blätter tragen auf der Rückseite die besondere Notiz, dass sie im Escurial gefertigt sind; auf der Rückseite der Komposition zu Purgatorio 31 steht, von Zuccaro's Hand: dicembre 1587 nell' Escuriale in Spagna, ebenso bei Paradiso 1: Addi 16. Marzo 1588, nell' Escuriale in Spagna. Doch kann man dies jetzt nicht mehr sehen, da die Zeichnungen der besseren Erhaltung wegen aufgeklebt worden sind. Es sind im Ganzen siebenundachzig Blätter, in höchst geschickter und brillanter Technik ausgeführt; zum Theil sind sie nur mit dem Röthel gezeichnet, andere haben rothe Figuren in schwarzer Landschaft oder Architektur; wieder andere sind in Sepia getuscht oder nur mit der Feder gezeichnet. Wenn Lippmann im Text zur Botticelli-Publikation, pag. 12, als erwiesen annimmt, Zuccaro müsse Botticelli's Zeichnungen gekannt und benutzt haben, so bestätigt sich dies bei einer genaueren Vergleichung beider Werke nicht; die Auffassung Zuccaro's entspricht vielmehr völlig seiner Zeit und seiner Richtung. Eine Vergleichung ist jetzt dadurch erleichtert, dass Bassermann einige Blätter publicirt hat. Er giebt auf Tafel 61—64 die Scenen zu Inferno 3 und 5, sowie zu Purgatorio 10 und 29 wieder; ich kann zu meiner Freude die Darstellung zu Inferno 4 hier beifügen. Während Botticelli auf die Figuren das Hauptgewicht legt, ja meist die Scenerie nur ganz leicht und möglichst einfach andeutet, behandelt Zuccaro die Umgebung mit grosser Sorgfalt, er giebt virtuos ausgeführte Landschaften, namentlich Bäume, und grosse barocke Architekturen, welche oft recht störend wirken. So ist das Höllenthor bei ihm ein mächtiger verschnörkelter Bau, mit Knochen, Schädeln und ganzen Gerippen phantastisch verziert, und sein Wagen der Kirche ein Meisterwerk der Schreinerkunst. Die Antike ist ihm völlig geläufig, seine Helden und Dichter erscheinen in antiken Rüstungen und Gewändern, auch Virgil trägt Toga und Lorbeerkranz. Nicht

von Teufeln mittelalterlicher Art werden ferner die Verdammten gepeinigt und bewacht, wie bei Botticelli, sondern von Dämonen moderner Auffassung, wie sie Signorelli und Michelangelo geschaffen hatten, ja die Gestalt des ruderschlagenden Charon ist zweifellos dem jüngsten Gericht Michelangelo's entlehnt. Wer möchte sich, so fundamentalen Unterschieden gegenüber, an wenige und unwesentliche Übereinstimmungen halten, welche theils im Text selbst ihre Begründung finden, theils dadurch zu erklären sind, dass eben viele Gestalten des göttlichen Gedichtes schon durch die Miniaturen zu festen, allbekannten Typen geworden waren. Namentlich darf man der Figur des Satan nicht zu viel Gewicht beilegen; der gehörnte und geflügelte Herrscher im Reich des Jammers, welcher mit drei Rachen die Verdammten frisst, war schon vor Dante eine volksthümliche Persönlichkeit, und es bedurfte keiner Kenntnis der Zeichnungen Botticelli's, um ihn so darzustellen, wie es Zuccaro that. Fertigte doch Cornelius Galle um die gleiche Zeit nach L. Cigoli's Zeichnung einen Stich, welcher den Satan ganz in der gleichen Weise darstellt, gewiss auch ohne Botticelli's Werk gesehen zu haben*.

Die technische Virtuosität der Illustrationen Zuccaro's darf uns nun aber nicht über deren grosse Mängel hinwegtäuschen. Das aufdringliche Streben nach Annäherung an die Antike, die allzu regelrechte Komposition und absichtliche Gruppirung, die äussere Eleganz der Gestalten, welche in Geziertheit ausartet, endlich die schwülstige Architektur und Landschaft — alle diese Eigenschaften, welche Zuccaro's sämmtlichen Werken eigenthümlich sind, und die uns berechtigen, ihn den Manieristen zuzurechnen, machen sich auch hier geltend. Und so wenden wir, obwohl ihm der Ruhm eines geistreichen und virtuosen Künstlers nicht abgesprochen werden kann, gern den Blick von ihm rückwärts nach den einfacheren Schöpfungen des um ein volles Jahrhundert älteren Sandro Botticelli.

In den gleichen Jahren wie Zuccaro war noch ein anderer Künstler in Italien mit Zeichnungen zur Divina Commedia beschäftigt. Nicht ein Italiener von Geburt freilich. Hans van der Straet ward 1523 in Brügge, also als echter Vlamländer, geboren. Als Künstler nahm er aber später seinen ständigen Aufenthalt in Italien, wo er sich ganz den Schülern und Nachahmern Michelangelo's anschloss. Er arbeitete mit Vasari zusammen, welcher viel auf ihn hielt, und lebte sich so vollständig in die italienische Kunst ein, dass man ihn dieser fast völlig zurechnen kann. Vasari selbst führte ihn in die florentinische Akademie ein, und sagt von ihm: „mostra di essere valent' uomo, e d'aver bene appreso la maniera italiana". Auch seinen Namen italienisirte oder

* Lucifer. L. Cigoli Florent. figuravit. Cornelius Galle sculpsit. Phls. Galle excudit. Das Blatt hat zahlreiche erläuternde Beischriften, zeigt auch mehrfach ganz klein die Gestalten der Dichter.



Federigo Zuccaro,
Zeichnung zu Inferno IV.

latinisirte Hans van der Straet; bald nennt er sich Giovanni della Strada, bald Stradano, anderwärts wieder Johannes Stradanus oder Stratensis. Er starb am 2. November 1605 in Florenz.

Vielleicht war es seine unbegrenzte Bewunderung für Michelangelo, welche ihm den Gedanken nahe brachte, den Lieblingsdichter des Meisters, Dante, zu illustriren, und so führte er von 1587—1588 die Zeichnungen aus, welche jetzt in der Biblioteca Laurenziana bewahrt werden. Sie befinden sich in einem Miscellaneenband, No. 75 der Codici Mediceo-Palatini, und sind im Jahre 1892 bei Unwin in London vollständig in Lichtdruck erschienen, durch einen Aufsatz des verdienstvollen Direktors der Laurenziana, Guido Biagi, eingeleitet.

Die Blätter sind gezeichnet und in Clairobscur-Technik ausgeführt. Den Anfang bilden einige Übersichtsblätter, erläuternde Skizzen „de situ, forma et misura Inferni", dann folgen die Illustrationen selbst. Die erste Reihe von 28 Darstellungen gehört zweifellos dem Stradano an, denn die Blätter sind voll bezeichnet: IO. STRADANVS FLANDER INVENTOR FLORENTIAE und die Jahreszahl 1587 oder 1588. Die ersten vier Kompositionen illustriren den Anfang des Purgatorio, darauf folgen 24 Blätter zur Hölle.

Noch häufiger als Zuccaro scheint sich Stradano älteren Typen angeschlossen zu haben, doch ist seine Technik wie seine Auffassung auch völlig dem 16. Jahrhundert entsprechend. Die Dichter tragen klassisches Gewand und Lorbeerkränze, die antiken Gestalten sind keine Teufel, sondern Dämonen, und der Charon ist nach Michelangelo's jüngstem Gericht gebildet. In den Teufelsfiguren freilich kommt mehrfach auch der Vlame etwas zum Vorschein; besonders der Teufel, welcher in der neunten Bolgie die Sünder mit einem Schwerte zerfleischt, ist eine phantastische Froschgestalt, wie sie der italienischen Kunst fremd war und gemahnt eher an die Auffassung eines Bosch, als an Signorelli oder Michelangelo.

Auf diese 28 Darstellungen folgen nun noch vereinzelte Kompositionen zum Purgatorio und Paradiso, welche jedoch schon Bandini im Katalog der Laurenziana dem Stradano abspricht. Es sind zunächst zwei Bleistiftskizzen (pag. 141 und 143), den Kahn mit dem Engel darstellend, welcher die Seelen nach dem Berg der Reinigung führt. Diese beiden Skizzen könnte man allenfalls noch dem Stradano zuschreiben. Auf pag. 145—159 finden sich wiederum Grundrisse und Pläne, endlich noch zwölf Blätter zum Paradiso, sehr roh in blauer und weisser Farbe hingeworfen. Diese letzteren gehören zweifellos dem Stradano nicht an.

Auch sonst entnahm Stradano mehrfach der Divina Commedia Anregung zu künstlerischen Darstellungen, und zwei davon sind durch den Stich vervielfältigt. „Allegorie auf Dante" wird das erste dieser Blätter genannt. In der Mitte zeigt es in einem Medaillon das Brustbild des Dichters mit Mütze und Lorbeerkranz, halb im Profil gesehen;

in der Hand hält er sein Werk. Ein Medaillon darüber enthält Beatrice's Kopf mit Kranz und Schleier, es ist umschrieben Portinaria Beatrix. Unten ist ein drittes Medaillon mit Virgil und Statius. Links oben in der Ecke erblickt man die Himmelsrose mit darüberschwebenden Kreisen von Engeln, rechts oben die Sphären des Himmels als koncentrische Kreise mit Gestirnen darin. Unten links ist die Hölle als unterirdischer Trichter dargestellt, Beischriften zeigen auf jedem Kreis die Sünde an, welche hier gebüsst wird. Das Gleiche ist der Fall bei der Abbildung des Purgatorio als Berg mit terrassenförmigen Absätzen, welche die rechte untere Ecke einnimmt. Die ganze Idee, Dante's Bildnis in Verbindung mit einer Darstellung seiner drei Reiche wiederzugeben, erinnert einigermassen an das Gemälde des Domenico di Michelino im Dom zu Florenz. Das Blatt ist eingerahmt durch eine Kante von Engelsköpfchen und Teufelsfratzen; bezeichnet ist es mit den Namen des Zeichners und des Stechers: Ioan. Stradanus invent. — C. Galle excud. — Der zweite Stich ist nach Stradano's Zeichnung von Theodor Galle gefertigt. Er stellt Ugolino mit seinen Söhnen im Hungerthurme schmachtend vor, nach Dante's Schilderung im 33. Gesang der Hölle.

Die Art, wie Stradano den Dante illustrirt, ist höchst interessant im Vergleich mit jenen wenigen nordischen Miniatoren, welche im 15. Jahrhundert an diese Aufgabe herantraten. Sie kopirten sklavisch die Vorbilder, welche sich in den venezianischen Holzschnitten ihnen darboten, und der Einzige, der dies nicht that, gab einfach Hölle, Fegfeuer und Paradies nach seiner heimischen Auffassung. Der Vlame des 16. Jahrhunderts ist zum Italiener geworden; er sucht seine Eigenart, wenn sie auch gelegentlich doch durchbricht, nach Kräften zu unterdrücken, und mit den Augen der bewunderten italienischen Meister zu sehen. Es sollte die Zeit kommen, wo nordische Künstler aus ihrem Eigensten das Gebiet der Dante-Illustration um neue Züge bereicherten.



5. Die Holzschnittausgaben des 16. Jahrhunderts.



Jene bunte Mannigfaltigkeit, welche einst die illustrirten Handschriften darboten, ist jetzt verschwunden, und weit übersichtlicher und einfacher als in den vorhergehenden Jahrhunderten ist im Cinquecento das Gesammtbild, das die Thätigkeit der Dante-Illustratoren uns zeigt. Zwei grossartige Bildercyklen, zwei ausführliche Reihen von Zeichnungen verdanken der Commedia ihre Anregung; für den Schmuck der Exemplare des Gedichtes selbst aber hat die vervielfältigende Kunst, der Holzschnitt, allein das Feld behauptet. Und gerade dieser bringt zunächst nichts Neues. Denn wie schon angedeutet, lebten die venezianischen Holzschnitt-Illustrationen des Quattrocento noch lange Zeit fort, obwohl sie einer vergangenen Epoche angehörten. Sie erfreuten sich so grossen Anklanges, dass man sich die Mühe, eine neue zeitgemässe Dante-Illustration zeichnen und schneiden zu lassen, nicht sobald machte, vielmehr unbekümmert nach den alten Mustern arbeitete.

Die erste illustrirte Ausgabe des Cinquecento freilich, welche 1506 bei Filippo di Giunta in Florenz erschien, hat überhaupt nur eine eigentliche bildliche Darstellung, nämlich einen Holzschnitt, welcher Dante und die drei Thiere im Walde zeigt. Am Schluss sind noch Schemata „de sito et forma dell' Inferno“ beigegeben, welche jedoch auf den Namen von Illustrationen keinen Anspruch erheben können.

Die folgende Ausgabe dagegen, „impressa in Venetia per Bartholomeo de Zanni da Portese. Del M.D.VII. Adi. XVII. de zugno“ schliesst sich bis auf geringe Einzelheiten genau an die Ausgabe von Benali, Venedig 1491, an. Nur die Titelblätter zum Purgatorio und zum Paradiso sind ein wenig anders als dort. Im Schnitt erreichen die Kopien dabei keineswegs die Feinheit ihres Vorbildes.

Ebenfalls genau nach Benali's 100 Illustrationen kopirt sind die Holzschnitte der Dante-Ausgabe, welche „Jacob de Burgofranco pavese. Adi. 23. di Gennaro 1529“ veranstaltete. Doch zeichnet sie sich vor den anderen durch ein gutes blattgrosses Profilporträt des Dichters, mit Mütze und Lorbeerkranz, aus, welches vorn beigegeben ist.

Ein Versuch, die alten Ausgaben umzugestalten, wird durch Bernardino Stagnino di Trino di Monferra im Jahre 1512 gemacht. Sein Dante, welcher 1516 und 1520 von ihm selbst, und 1536 von Giovanni Giolito neu aufgelegt wurde, zeigt neue Illustrationen. Sieht man aber genauer zu, so merkt man doch überall die Abhängigkeit von den

früheren deutlich durch, und zudem sind die Bilder so roh gezeichnet und geschnitten, dass ihr künstlerischer Werth als äusserst gering bezeichnet werden muss.

Wenn wir nun im Gegensatz zu allen diesen Ausgaben, welche doch thatsächlich noch ganz im Quattrocento wurzeln, nach der eigentlichen modernen Ausgabe des 16. Jahrhunderts suchen, so bleibt nur eine übrig: „La Comedia di Dante Alighieri, con la nova esposizione di Alessandro Vellutello . . . Impressa in Vinegia per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello del mese di Gugno l'anno MDXLIIII". Wie die Zeichnungen des Zuccaro zu denen des Botticelli, so verhält sich diese Ausgabe zu jenen des Quattrocento; eine neue Formenbehandlung und eine neue Auffassung machen sich in ihr geltend. Den hauptsächlichen Unterschied bildet auch hier die Auffassung der Antike. Die Dichter tragen antikes Gewand und Lorbeerkränze, Charon und Phlegias sind Dämonen moderner Gestalt, Cerberus ein dreiköpfiger Hund, kein Teufel, und dergleichen mehr. Wo einzelne alte Typen doch übernommen werden, finden wir sie in den Stil des Cinquecento übersetzt; besonders auffallend zeigt sich dies in den blattgrossen Titelbildern der drei Theile, welche sich in der Komposition genau der Ausgabe von Benali 1491 anschliessen, in den Einzelformen jedoch ganz verändert sind. Dante trägt hier stets einen Vollbart.

Ein grosser Fehler dieser Illustrationen ist nun aber, dass sich in ihnen überall das Bestreben vordrängt, die einzelnen Kreise und Abtheilungen mathematisch richtig darzustellen. Statt einer künstlerischen Darstellung des Inhaltes geben sie desshalb einen schematischen Kommentar „de situ et misura" der Reiche des Dichters. Nicht frisch herausgegriffene Scenen werden vorgeführt, sondern Grundrisse und Durchschnitte, in welchen die Figuren Nebensache sind, und häufig noch durch Beischriften erläutert werden. Im Paradiso ist meist ein strahlendes Gestirn dargestellt, und darin Dante und Beatrice mit den jeweilig redend eingeführten Personen.

Trotz aller Mängel mussten auch diese Illustrationen wieder als Vorbild für mehrere Ausgaben dienen, deren erste 1564 bei Giovambattista Marchio Sessa e fratelli in Venedig erschien, und dem Büchersammler durch das darin enthaltene Porträt Dante's „al gran naso" bekannt ist. 1578 und 1596 erschienen Wiederholungen davon bei demselben Verleger. — In anderen Ausgaben sind nur die drei Titelbilder zum Inferno, Purgatorio und Paradiso nach der Marcolini'schen Ausgabe von 1544 kopirt. Hierhin gehören vier Drucke, welche Guglielmo Rovillio in Lyon 1551, 1552, 1571 und 1575 veranstaltete; die drei Titelbilder darin sind verkleinerte und verschlechterte Nachbildungen der venezianischen Vorlage. Eine Ausgabe, welche 1554 in Venedig bei Giovann' Antonio Morando erschien, ist dagegen nun wieder ein Nachdruck nach Rovillio. So geben uns diese Ausgaben zugleich einen interessanten Einblick in die Verhältnisse, welche durch

die völlige Schutzlosigkeit auf literarischem und künstlerischem Gebiete damals hervorgerufen wurden.

Eigenartig ist schliesslich noch eine Ausgabe vom Jahre 1555, „In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli". In Miniatur-Format gedruckt, ist sie vornehmlich mit Zierleisten, Initialen und Schlussstücken geschmückt, während die 12 bildlichen Darstellungen (zu Inferno 1, 3, 34; Purgatorio 1, 2, 11, 15, 31; Paradiso 1, 3, 21, 33) ziemlich zurücktreten. Dieselben sind von sehr kleinen Massen, und zudem durch schwere Kartuschen in spätem Renaissance-Stil fast erdrückt, sodass sie dem Buchornament untergeordnet erscheinen. Giebt dies dem Büchlein zuerst ein anderes Aussehen, als die bisherigen Drucke boten, so gewahrt man doch bei näherem Zusehen eine unzweifelhafte Anlehnung auch dieser Holzschnitte an die Ausgabe von 1544. – Andere venezianer Drucke, wie der des Aldo 1515 und des Pietro da Fino 1568 haben überhaupt nur schematische Darstellungen der drei Reiche, und so kann man denn, wenn man die illustrirten Dante-Ausgaben des Cinquecento überschaut, ein Gefühl der Enttäuschung nicht unterdrücken.





6. Dante und die Kunst der Epigonen.

Betrachten Sie die italienische Kunst, der Verfall beginnt, wo die Maler aufhören Dante in sich zu tragen. — Dieser Ausspruch des Cornelius, den Grimm in seinem Michelangelo mittheilt, ist gewiss sehr einseitig und in vieler Beziehung ungerecht; von seinem Standpunkt aus jedoch muss er uns vollkommen verständlich erscheinen. Seine Kunst war eine abstrakte, eine Gedanken-Kunst, und seinen Massstab legte er, mit dem Rechte des Genies, an alle Anderen. Der Kunsthistoriker darf ihm hierin nicht folgen; die Umkehrung des Satzes aber bleibt als Thatsache bestehen: seitdem die italienische Kunst ihren Gipfelpunkt überschritten hatte und hier einem leeren Virtuosenthum, dort einem unfruchtbaren Eklekticismus verfiel, hörte die Beschäftigung der Künstler mit der Göttlichen Komödie fast gänzlich auf. Und auch das ist für unsere Ikonographie von Interesse, warum eine ganze Kunstperiode sich von dem Gegenstande fernhält. Gewiss hatten die Akademiker von Bologna und die Napolitaner des siebzehnten Jahrhunderts grosse, nicht zu unterschätzende Vorzüge, besonders konnten sie unendlich viel besser malen als gerade Cornelius und seine Schule. Allein es war ihre Sache nicht, den Gedanken eines Dichters nachzugehen, der so schwere Räthsel zur Lösung bot. Das mühelos Ererbte in glänzender Entfaltung ihres reichen Könnens prächtig, ja dekorativ und nicht immer gewissenhaft, zu verwerthen, ist ihr gemeinsamer Grundzug, nicht aber das Lösen von Problemen und das Grübeln über die tiefsten Fragen des menschlichen Geistes. Die Kunst eines Fa Presto mochte nicht erst durch Hölle und Fegfeuer hindurch sich zum Paradiese emporringen. — Die Einzigen, welche damals neue Bahnen in der italienischen Kunst einzuschlagen suchten, die Naturalisten in Caravaggio's Gefolge, waren naturgemäss auch nicht zu Interpreten der Commedia berufen; denn eine lediglich auf die scharfe Erfassung der realen Welt gerichtete Kunst wird sich nie mit Dante beschäftigen, so sehr der Dichter von jeher die Meister der Phantasiekunst gefesselt hat. In Holland endlich, wo der künstlerische Schwerpunkt im siebzehnten Jahrhundert lag, kannte man damals Dante noch nicht, und zudem wäre auch die bürgerliche, intime, durchaus realistische Kunst der protestantischen Holländer kein Boden für ihn gewesen. Anders in Flandern; dort lebte ein Meister, der vielleicht neue, gewaltige Verkörperungen dantesker Ideen gefunden hätte, wäre sein Interesse der göttlichen Komödie zugewandt worden: Peter Paul Rubens. Vor

seinem Sturz der Verdammten möchte man fast sagen, dass er Dante ohne ihn zu kennen illustrirt habe.

Ziehen wir also die Summe, so hat die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts fast nichts auf dem Gebiete der Dante-Illustration hervorgebracht. Nichts charakterisiert dies so schlagend als der Umstand, dass im ganzen Seicento nicht eine einzige illustrirte Ausgabe der Divina Commedia erschien! Das einzige Druckwerk, welches aus dem siebzehnten Jahrhundert hier zu erwähnen ist, ist ein sehr grosser, aus vier Blättern bestehender Kupferstich, der von Callot nach der Zeichnung des Bernardo Pocetti gefertigt wurde, und im Jahre 1612 mit einer Widmung an den Grossherzog Cosimo I. von Toscana erschien. (Beschrieben bei Meaume, Jacques Callot, Bd. I, No. 153.) Obwohl der Stich meist unter dem Namen „Il corso della vita dell' uomo, ovvero l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso, Comento pittorico della Divina Commedia" angeführt wird, gehört er doch eigentlich nur zu den Darstellungen der Hölle. Denn fast der ganze Raum wird vom Inferno eingenommen, während das Purgatorio nur in der linken oberen Ecke durch eine Felsenhöhle mit Seelen in Flammen, das Paradiso rechts oben durch eine Schar von Auserwählten angedeutet ist, welche von Christus mit der Siegesfahne gen Himmel geführt wird. Die Hölle selbst soll ganz nach Dante's Auffassung wiedergegeben sein, wie auch Pocetti in seinen beigedruckten Worten „a' lettori" versichert. Trotzdem ist der Zusammenhang mit Dante nicht streng. Die Hölle besteht aus koncentrischen Ringen, deren Mittelpunkt der typische Lucifer bildet, und die verschiedenen Abtheilungen sind von Sündern aller Art bevölkert, welche von Dämonen gepeinigt werden. Allein der Künstler hat sich nur oberflächlich nach des Dichters Worten gerichtet, vielfach folgt er seiner eigenen Phantasie, und ersinnt grausame Martern, welche wir bei Dante vergeblich suchen würden. So ist das Blatt nicht einmal das, was Pocetti damit geben wollte, ein „künstlerischer Kommentar"; denn weder ist es künstlerisch, noch eine exakte Auslegung des Gedichtes. Das innere Verständnis für Dante's Werk, welches die ältesten Illustratoren der Commedia noch nicht besassen, hat die spätere Kunst nicht mehr.

Wie eine Oase in der Wüste hebt sich aus dieser Periode ein Werk hervor, dem zum mindesten der Reiz gefälliger Formen- und Farbenanmuth nicht abgesprochen werden kann, und das sich lange Zeit sogar eines übertriebenen Ruhmes erfreute, die letzte Bilderreihe der vatikanischen Handschrift Urb. 365, deren ältere Miniaturen schon oben besprochen wurden.

Der letzte Herzog von Urbino, Francesco Maria II., war es, der den Bilderschmuck der prächtigen Handschrift endlich vollenden liess. Wer der Künstler war, der den Auftrag ausführte, ist eine vielumstrittene Frage, und trotz aller Gegenbehauptungen wird das Werk noch heute meist dem Giulio Clovio (1498—1578), dem „piccolo e nuovo

Michelagnolo", wie ihn begeistert Vasari nennt, gegeben. Noch G. Cozza-Luzi, der 1893 die gesammten Miniaturen des Paradiso publicirte, verharrt entschieden auf dieser Ansicht, und bringt als Beweis dafür die Zeichnungen und Skizzen zu diesen Miniaturen bei, die er in einem Miscellaneenbande der Vaticana entdeckt hat, und welche viele Notizen von der Hand des Künstlers tragen. Wir sind ihm für diese Entdeckung und für seine prachtvolle Publikation, deren Vorräthe leider durch eine Feuersbrunst gänzlich vernichtet wurden, sicher zu grossem Dank verpflichtet; allein die Autorschaft des Clovio wird dadurch nicht bewiesen. Denn wenn er behauptet, dass die Schriftzüge auf den Skizzen mit denen des Clovio übereinstimmten, und zum Beweis dafür die Briefe und das Testament des Meisters heranzieht, so setze ich dem entgegen, dass Herr Cozza-Luzi diese Schriftstücke nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus dem Abdruck * kennt, auf den er mich selbst verwies, als ich mich bei ihm nach den Originalen erkundigte! Auch die Übereinstimmung der Miniaturen mit denen der berühmten „Lebensbeschreibungen der Herzöge von Urbino" in der Vaticana soll als Beweis dienen, während diese doch nur beweist, dass beide Handschriften von demselben Künstler illustrirt wurden, nicht aber, dass dies Clovio war. Der Name Clovio ist eben in Italien zu einem Kollektivbegriff für fein ausgeführte Miniaturen der späteren Kunst geworden, und die wissenschaftliche Kritik hat mit besonderer Vorsicht an solche Werke heranzutreten, welche von der Tradition ihm zugeschrieben werden. Sehen wir denn die Bilder daraufhin an.

In denjenigen Darstellungen, welche vom Vorgänger gelassene Lücken auszufüllen hatten (Purgatorio 26 und 27), schloss sich der spätere Künstler der Art des älteren so gut er konnte an; er übernahm überhaupt die Arbeit ganz im Sinne einer Fortsetzung, und brachte so auch im Frontispice zum Paradiso die Widmung an den längst verstorbenen Herzog Federigo und den Hosenbandorden wieder an. Erst in den späteren Bildern zeigt er sich ganz in seiner Eigenart. Eine grosse Leichtigkeit und Feinheit der Technik, eine gewisse Eleganz, viel Geschick in der Komposition muss man ihm sicher zugestehen; aber ihm mangelt Tiefe und Kraft, und neben den energischen Blättern seines Vorgängers wirkt er doch recht süsslich und leer. Die Eleganz scheint auf die Dauer affektirt, der schöne Wurf der Gewänder gesucht, die leuchtende Schönfärbigkeit monoton und charakterlos. Die älteren Miniaturen könnte man sich zum grossen Theil recht gut als Gemälde ausgeführt denken; die jüngeren würden einen Porzellanteller zieren. (Bei Bassermann sind Purgatorio 33 und Paradiso 13 auf Tafel 50, und

---

* Ronchini in Memorie Storiche Modena e Parma, III, pag. 259 und Bertolotti, Atti per la Storia di Emilia, VII. P. II. 263. Bradley giebt in seinem Leben des Clovio ein Facsimile von dessen Unterschrift; diese Schriftzüge stimmen mit den Notizen auf den Zeichnungen nicht überein.



Cesare Pollini, Miniatur zu Paradiso XXXII
aus Codex Urb. 365 der Vaticana.

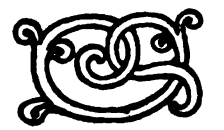
Paradiso 11 auf Tafel 49 publicirt, bei Beissel, Vaticanische Miniaturen, Paradiso 1. — Paradiso 3 giebt Silvestre, Paléographie universelle, tav. 3 in gutem Farbendruck wieder.)

Die besten Bilder der Reihe sind die zum Schluss des Purgatorium, namentlich aber die Anbetung und Krönung der Maria im 32. Gesang des Paradieses; die Madonna schwebt dort, von weitem Mantel umwallt, in einer Strahlenglorie, unten knieen Dante, St. Bernhard und ein Engel, während zwei jugendliche Engel über dem Haupte der Himmelskönigin die Krone halten. — Die übrigen Miniaturen des Paradieses zeigen meist das betreffende Gestirn als strahlenden, goldenen oder silbernen Stern; die Scene spielt im Inneren des Sternes, oder auf dem als Kugel gedachten Himmelsgewölbe, sodass die Figuren minimale Dimensionen erhalten und sehr puppenhaft aussehen. Eine Wirkung durch den Ausdruck ist dabei nicht mehr möglich, aber auch bei grösseren Gestalten kommt der Maler über die allgemeine Andeutung einer süsslichen Verzückung nicht hinaus. Viel tiefer muthet dazwischen das Blatt des befangeneren, weniger virtuosen älteren Künstlers beim 10. Gesange an; weniger äussere Schönheit, aber lauter ernste, energische Köpfe. (Bassermann Taf. 49.)

Vergleicht man nun diese Miniaturen mit den sehr charakteristischen beglaubigten Werken des Clovio, von denen Bradley, The life and works of Giorgio Giulio Clovio, London 1891, eine ganze Reihe wiedergiebt, so kann man unmöglich seinen Stil darin erkennen. Clovio giebt sich überall als sehr gewandter, aber völlig abhängiger Nachahmer von Raffael, namentlich aber von Giulio Romano und von Michelangelo zu erkennen, dem er sehr ungenirt ganze Gruppen aus der Sixtina entlehnt. Er gefällt sich besonders in mächtigem Muskelspiel und übertriebener Kraft, und seine Werke tragen unzweifelhaft den Charakter des späten Cinquecento; hier aber erblicken wir zierliche, elegante, aber kraftlose Bildchen, die ebenso unzweifelhaft dem frühen siebzehnten Jahrhundert angehören, jener Periode, da Michelangelo's Einfluss hinter dem des Correggio zurücktrat. Ihr Stil erinnert jedoch lebhaft an die Schule des Urbinaten Federigo Baroccio: „bunte, schillernde Farben, affektirte Gebärden, ein hektisches Roth an den beleuchteten Stellen der Carnation" (Burkhardt) sind auch ihre Hauptmerkmale. Ein Schüler des Baroccio war nun der berühmte Miniaturmaler Cesare Pollini aus Perugia (1560—1630), und wenn man dessen Werke, wovon eine grosse Anzahl in seiner Vaterstadt in der Pinakothek, im Museum und in S. Agostino bewahrt wird, gesehen hat, so kann man keinen Augenblick mehr zweifeln, dass er der Urheber der letzten Miniaturenreihe des vaticanischen Codex ist. Der urkundliche Beweis dafür, dass Pollini von Herzog Francesco Maria II. den Auftrag erhielt, wird freilich kaum zu erbringen sein, wenn auch zwei Stellen seiner Biographie zum mindesten nicht dagegen sprechen; es heisst dort: „servì molti principi", und „Mi si dice, che molte (scil. miniature) se ne trovino in Roma.

Ma quali e dove niun me l'ha detto." (Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini.) Aber wenn jemals ruhige Stilkritik eine Frage zu lösen berechtigt, so müssen wir diese Miniaturen dem Clovio absprechen, und Cesare Pollini als Urheber derselben anerkennen.

Für den künstlerischen Werth und namentlich für den geistigen Gehalt der Arbeit ist diese Frage allerdings nebensächlich, und desshalb bleibt das Urtheil über dieselbe dadurch unberührt. Manirirt, schwächlich und leer, sind diese vielbewunderten Miniaturen bei aller technischen Routine und aller äusserlichen Anmuth das echte Werk eines Epigonen.





DRITTER ABSCHNITT.

DAS XVIII. UND XIX. JAHRHUNDERT.



1. Dante im Zeitalter des Rokoko.

Rokoko und Dante — es hält schwer, sich zwei Dinge vorzustellen, welche in ihrem innersten Wesen sich schärfer gegenüberstehen, und fast unmöglich erscheint es, an eine Vereinigung so widerstrebender Elemente zu glauben. Und doch hat der Alles besiegende Zeitgeschmack auch dieses Wunder gewirkt. Eine harmonische Verbindung freilich konnte daraus nicht hervorgehen, denn das Schäfergewand will zum strengen Mahner nicht passen, und im leichten Getändel verhallen seine wuchtigen Worte. Eines jedoch haben diese Werke vor ihren unmittelbaren Vorgängern sicherlich voraus: ausgesprochenen Charakter; sind es auch schlechte Dantebilder, so sind es doch wenigstens echte Rokoko-Illustrationen.

Im Jahre 1596 war die letzte illustrirte Dante-Ausgabe des Cinquecento erschienen, und mehr als anderthalb Jahrhundert musste vergehen, bis, wiederum in Venedig, eine neue Ausgabe für nöthig erachtet wurde. Eine gewaltige Wandlung hatte sich inzwischen auf dem Gebiete der Buchillustration vollzogen. Der kräftige Holzschnitt, der sich schon durch seine Technik mehr auf den Umriss beschränken musste, war fast gänzlich vom Kupferstich verdrängt, der auf weichere Wirkung und malerische Effekte ausging. Virtuosen im Kupferstich waren den Virtuosen der Malerei gefolgt, und entfalteten eine staunenswerthe Produktivität. Allein ihre Formensprache ist erborgt, ihr Pathos hohl, und bei aller technischen Fertigkeit vermögen sie es nicht, ein ernsteres Interesse zu erwecken. — In diesen ausgetretenen Pfaden bewegt sich noch die Ausgabe, von der hier zuerst zu sprechen ist:

La Divina Commedia con le Opere minori, Venezia 1757—58, Antonio Zatta. 5 Bände. — Die reich und vornehm angelegte Ausgabe enthält 106 blattgrosse Kupferstiche nach Zeichnungen einer ganzen Reihe von Künstlern; Francesco Fontebasso, G. Magnini, G. Zompini, Michel Angelo Schiavonio, G. Felippo Marcaggi,

Gaspero Ticiani, G. Scaggiari und Giacomo Guaranna sind als Urheber genannt. Die Bilder sind natürlich sehr verschieden gelungen, allen gemeinsam aber ist eine gute Beherrschung der Technik bei Leere des Inhalts und Charakterlosigkeit der Form. Alle können sehr gut bauschige Gewänder, geballte Wolken, strahlende Sonnen, reiche Landschaften mit Ruinen im Hintergrunde und lebhafte Gebärden zeichnen, und doch dient der ganze prunkvolle Theaterapparat nur dazu, mit grossem Pomp nichts zu sagen, und, weit entfernt das Wesen Dante's wiederzuspiegeln, tragen diese Schöpfungen nicht einmal den Charakter der eigenen Zeit. Der nüchternste Eklekticismus steht in seiner ganzen Dürre vor uns. — Im Gegensatze zu diesen schwächlichen Vollbildern stehen nun aber die Vignetten, welche zum ornamentalen Schmucke der Ausgabe eingestreut sind. Jedem Gesang nämlich geht ein „Argomento" in Versen voraus, umgeben von einer Kartusche im ausgesprochensten Barockstil, mit leichten Anspielungen auf den Inhalt des betreffenden Gesanges. Gerade hierin nun finden wir Spuren künstlerischer Eigenart, und ein entschiedenes dekoratives Talent, das ja von jeher eine besonders starke Seite der Venezianer war. Frei und gleichsam spielend haben in diesen Vignetten die Künstler ihr Bestes gegeben, während in den grösseren „Kompositionen" die Tradition ihr Verhängnis wurde.

Eben so matt sind die drei Kupfer einer zweiten illustrirten Ausgabe der Commedia, welche 1778 in London und bei G. T. Masi & Co. in Livorno erschien. (Wiederholung davon Livorno, Tommaso Masi & Co., 1817.) Jede Cantica hat eine Abbildung, und zwar Inferno 33: Ugolino und Roger im Eis, daneben Dante und Virgil; bezeichnet: Joan. Lapi inv. et scul. Libur. 1778. Purgatorio 19: Papst Hadrian, ein bärtiger Greis, kommt auf Dante zu, der sich ehrfürchtig beugt. Daneben Virgil, im Hintergrunde Felsen und am Boden liegende Geizige. Paradiso 1: Dante steht vor der auf Wolken sitzenden Beatrice, die, den Schleier lüftend, in die Sonne blickt.

Ein Menschenalter war vergangen, seit Antonio Zatta in Venedig seine Ausgabe gedruckt hatte, und die Firma lautete jetzt Zatta e figli. Von Frankreich aus aber hatte sich ein neuer Dekorationsstil die Wege gebahnt, und auch die Buchillustration unwiderstehlich in seinen Bann gezogen: das Rokoko. Da, im Jahre 1784, musste auch die Zatta'sche Ausgabe eine geitgemässe Umgestaltung erfahren. Ein zierlicher Taschen-Dante in kleinstem Format, geschmückt mit graziösen Kupfern, war das Resultat. Cristoforo Dall' Acqua (1734—1787) hiess der Stecher, dem in erster Linie die Aufgabe anvertraut wurde, mit ihm arbeiteten Andere, so G. Zuliani, J. Alessandri, Baratti und Daniotto. (Eine Wiederholung erschien 1798 bei Seb. Valle in Venedig.) Auf eigene Erfindung war es nicht abgesehen, vielmehr sind alle Motive, theils genau, theils mit geringen Änderungen, der Ausgabe von 1757 entnommen. Aber es ist so geschickt gemacht, dass man erst allmälig die Täuschung merkt. Alles ist heiter und elegant, von



Vignette zu Inferno XII ❧ ❧
aus der Ausgabe Venedig 1757—58, Antonio Zatta.



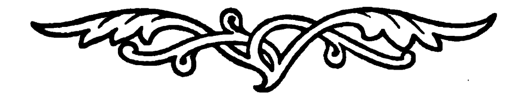
L'Angel che venne in terra col decreto
De la molt' anni sospirata pace,
Ch' aperse 'l Ciel dal suo lungo divieto

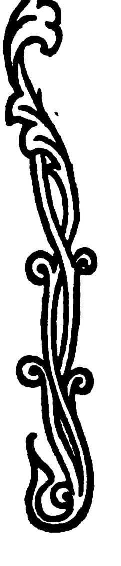


Vidi gente per esso che piangea,
Giacendo a terra tutta volta in giuso.
Adhaesit pavimento anima mea.

Kupferstich zu Purgatorio X, Kupferstich zu Purgatorio XIX,
aus der Ausgabe Venedig 1784, Zatta e figli.

minutiösester Ausführung und gefälliger Wirkung. Nicht als Vollbilder sind die Scenen gefasst, sondern als Vignetten stehen sie am Kopfe jedes Gesanges, und alle laufen im Vordergrunde in einen graziösen Rokoko-Schnörkel aus. Von ernster Auffassung des Stoffes, von irgend welchem tieferen Verständnis für Dante ist dabei freilich keine Spur, und selbst die Verdammten scheinen in der Hölle nur ihr fröhliches Spiel zu treiben. Wohl aber wird Jeder, der die Bändchen durchblättert, an dem ausgeprägten Zeitcharakter derselben seine Freude haben, und das ist immerhin etwas.





2. Vom Klassicismus zur Romantik.

Gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts hat die italienische Kunst den letzten Rest selbständiger Bedeutung verloren, und wie jedes kunstgeschichtliche Handbuch, so haben auch wir hier gerade von Dante's Landsleuten zunächst nichts zu berichten. Germanischen Stämmen war es vorbehalten, durch Generationen die Führung auf künstlerischem Gebiet zu übernehmen, und so sind es denn nicht italienische, sondern englische und deutsche Künstler, denen wir neue und eigenartige Illustrationen der Divina Commedia verdanken. Freilich seine alte Kraft als Heimstätte der Kunst hatte Italien darum nicht verloren, denn gerade die Künstler, welche neue Bahnen zu betreten versuchten, wurzelten mit ihrem innersten Wesen in klassischem Boden, und der Ausgangspunkt dieser germanischen Kunstbewegung war — Rom. Es ist hier nicht der Ort, jenen eigenartigen Werdeprocess der modernen deutschen Kunst näher zu verfolgen, welche, nachdem ihr alle eigene Kraft geschwunden, zunächst nur fremde Ideale übernahm, und gewissermassen das Erbe der romanischen Völker zu neuer Weiterbildung antrat. Die Eroberung und künstlerische Erschliessung der eigenen Zeit war das Endziel, worauf diese Entwickelung hinausstrebte, wie wir heute, am Ende des Jahrhunderts stehend, erkennen. Der Weg aber zur Neuzeit führte durch Antike und Mittelalter, durch Klassicismus und Romantik. Kein Wunder also, dass Dante's Werk, als innigste Verschmelzung antiker, mittelalterlicher und moderner Ideen, nachhaltigen Einfluss auf die neue deutsche Kunst ausübte, ja es kann gesagt werden, dass die Göttliche Komödie ein wesentlicher Faktor war für den Übergang vom Klassicismus zur Romantik.

An der Spitze der neuen Bewegung stand — und das ist sehr charakteristisch — ein Gelehrter; Winckelmann, der schon 1755 seine „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" herausgab, ist der eigentliche Vater der klassicistischen Richtung. So kam es denn, dass nicht nur die Formenwelt der Antike entnommen wurde, sondern dass man auch die Stoffe möglichst aus alten Dichtern und Schriftstellern suchte. Nicht nur eine klassicistische Kunst kam so zu Stande, sondern auch eine literarisch-antiquarische, getreu der Forderung des gelehrten Vorkämpfers: „Der Pinsel, den der Künstler führt, soll im Verstand getunkt seyn." Wir kennen heute die Gefahren, welche diese Richtung in sich barg, und wissen, dass es ein Missgriff war, die Gesetze der

antiken Plastik auf die moderne Malerei übertragen zu wollen. Da muss es uns denn mehr als blosser Zufall scheinen, dass die erste Dante-Illustration, welche konsequent und bewusst den klassicistischen Theorien Winckelmann's folgte, nicht von einem Maler, sondern von einem Bildhauer herrührt: der Engländer John Flaxman (1755—1826) war es, der nach Ilias und Odyssee auch die Commedia zum Gegenstande seiner Darstellungen wählte. Auf der Akademie zu London gebildet, war er früh nach Italien gekommen, wo er sieben Jahre verweilte und Winckelmann's Begeisterung für die antike Kunst in sich aufnahm. Mit allen Vorzügen und Fehlern eines Klassicisten kehrte er zurück; Geist und Phantasie waren mächtig angeregt durch die Gedankenwelt der Alten, grosse und ernste Auffassung, ein reiner und erhabener Stil war es, wonach er strebte, — allein die Technik war mangelhaft, und nicht ungestraft hatte er sein Auge nach antiken Statuen statt nach wirklichen Körpern gebildet. So sind denn seine plastischen Werke heute fast vergessen, und seinen Ruhm verdankt er in erster Linie den geistreichen Umrisszeichnungen zu klassischen Dichterwerken, Homer, Hesiod, Aeschylos und Dante, in welchen man ihm das Überwiegen der Phantasie über das Können am leichtesten verzeiht. In diesen Zeichnungen offenbart er den ganzen Reichthum seiner Gestaltungskraft und ein sehr bedeutendes Kompositionstalent, und namentlich die Scenen aus Homer — nach der Weise antiker Vasenbilder friesartig angeordnet und ohne jede Andeutung des Hintergrundes — enthalten eine Fülle anmuthiger Motive. Freilich mischt sich auch hier schon mancher bizarre Zug ein, und in erhöhtem Masse noch gilt dies von den Zeichnungen zu Dante, welche zuerst im Jahre 1793 in Rom erschienen, unter dem Titel: La Divina Commedia di Dante Alighieri. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli. — Es sind im Ganzen 111 Tafeln, nämlich Titel, 38 Kompositionen zum Inferno, 38 zum Purgatorio und 34 zum Paradiso. Die Anlehnung an die Antike ist in diesen Blättern längst nicht so stark wie in den anderen Zeichnungsfolgen, wo dies schon der antike Stoff mit sich brachte. Die nackten Körper zwar sind auch hier in jener eigenthümlichen Manier gezeichnet, welche dem Studium nach antiken Statuen ihre Entstehung verdankt: der Umriss ist die Hauptsache, und die Muskulatur wird nur in den allgemeinsten Zügen durch Linien und Punktirung angedeutet. Für die Dämonen der Hölle aber und für die Engel des Paradieses gab es keine antiken Vorbilder; die Teufel sind der italienischen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts entlehnt, bei den Gestalten der Engel jedoch kommt am meisten die Nationalität des Künstlers hinter der klassischen Maske hervor: mit ihrem langen Haar, ihren flatternden Gewändern, ihrer oft etwas gezierten Grazie sind sie unzweifelhaft englisch. — Flaxman's schwächste Seite sind bekleidete Figuren, und unter der ungeschickt gezeichneten Gewandung sucht man oft vergeblich den Körper. So wirkt Inferno 5 der aus Mitleid mit Paul und Francesca ohnmächtig gewordene Dante fast wie eine Karikatur,

ebenso Dante und Virgil mit dem Engel an der Pforte des Purgatorio, alle drei in voller Rückenansicht. Auch die lobpreisenden Seelen im 27. Gesang des Paradieses sind mehr sonderbar als schön mit ihren gleichmässig emporgestreckten Armen, und das Blatt zu Purgatorio 7 ist ganz wunderlich; die Worte des Virgil:

> „Alldort bin ich mit den unschuldgen Kleinen,
> Die von des Todes Zahn zermalmet worden
> Eh' frei sie waren von der Schuld der Menschheit"
> (Vers 31—33.)

sind durch schwebende Kinder illustrirt, nach denen ein Todtengerippe schnappt und die knochige Hand ausstreckt.

Bei allen Mängeln, die wir nicht verkennen dürfen, geht durch das Ganze ein ernster und grosser Zug, und Flaxman's Umrisse heben sich entschieden unter der Menge der Darstellungen zur Commedia durchaus eigenartig und eindrucksvoll hervor. Der Erfolg dieser ersten modernen Dante-Illustration war ein entsprechend grosser, denn schon 1802 erschien eine neue Ausgabe der Originalstiche von Piroli, und zahlreiche Neuausgaben und Nachahmungen folgten, deren wichtigste hier aufgeführt seien, um zu zeigen, wie gewaltig das wiedererwachte Interesse für Dante's Werk und seine künstlerische Interpretation in kurzer Zeit anwuchs:

La Divina Commedia, Penig 1804. Dienemann & Co. Ein beigefügter Atlas enthält 39 Kompositionen zur Hölle, von Hummel nach Flaxman gestochen. Dieselben Blätter befinden sich in der deutschen Übersetzung von Kannegiesser von 1809 und 1824.

A Series of engravings to illustrate Dante, engraved by Piroli, from the composition of John Flaxman, in the possession of Thomas Hope Esq[re]. London 1807.

La Divina Commedia, incisa a contorno da Luigi Nuti. Erschien vor 1821. (Verkleinerte Kopien nach Flaxman.)

Atlante Dantesco per poter servire ad ogni edizione della Divina Commedia, ossia l'Inferno, il Purgatorio, e il Paradiso, composti dal Sig. Giovanni Flaxman, già incisi dal Sig. Tommaso Piroli, ed ora intagliati dal Sig. Filippo Pistrucci. Milano, presso Batelli e Fanfani, 1822.

Invenzioni di Giovanni Flaxman sulla Divina Commedia. Milano 1823, G. Vallardi. (Biblioteca classica pittorica.)

Invenzioni sulla Divina Commedia di Giovanni Flaxman. Roma, D. Parenti, ca. 1826.

La Divina Commedia, con rami disegnati dal Flaxman e incisi dal cav. Lasinio figlio. Firenze, Ciardetti (Molini) 1830—41.

John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's Göttlicher Komödie. Karlsruhe, Kundt's Verlag. 1833—35.

Die göttliche Komödie, übersetzt von J. F. Heigelin. Blaubeuren, Mangold, 1836—37. Enthält 6 Umrisse nach Flaxman (Inf. 3 u. 33, Purg. 1 u. 30, Parad. 1 u. 14).

Russische Ausgabe des Inferno, Petersburg 1842, E. Fischer. Mit 34 Tafeln nach Flaxman.

Les Oeuvres de Dante, traduites en prose rytmique. Paris 1844. Enthält Kopien nach Flaxman.

The Vision: or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri. Translated by H. F. Cary. Illustrated with 12 designs by John Flaxman. New York, Appleton & Co., 1845.

La Divina Commedia, Napoli, A. Festa. 1855. Mit 26 Tafeln nach Flaxman.

Dante, translated into English verse by J. C. Wright. Mit 34 Stichen nach Flaxman. London, Bohn, 1855 und 1861.

La Divina Commedia di Dante Alighieri chiarata con note ad uso della gioventù ed illustrata da cento tavole di composizione da Giovanni Flaxman. Milano, Vallardi, 1865.

Illustrations of the Divine Poem of Dante Alighieri by John Flaxman. With full description to each engraving, from the translation by H. F. Cary, London, Bell & Daldy, 1866.

Select Compositions from Dante's Divine Drama, designed by John Flaxman, R. A., Sculptor. London, Bell & Sons, 1882.

Die Kompositionen sind ferner enthalten in der Sammlung aller Zeichnungen Flaxman's, welche in Paris von Reveil herausgegeben wurde, und endlich ist eine illustrirte Dante-Ausgabe von George Scharf (1820—1895) nichts weiter als eine Kopie nach Flaxman; ihr Titel lautet:

The Divine Comedy; or, the Inferno, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri. Rendered into English by Frederick Pollock. With fifthy Illustrations drawn by George Scharf, engraved by Dalziel. London, 1854, Chapman & Hall.

Mit weniger äusserem Erfolg, aber mit weit tieferer innerer Erregung trat ein Freund und Schüler Flaxman's an die Göttliche Komödie heran, dessen Kompositionen, obwohl heute fast vergessen und in keiner Abhandlung über die Bilder zu Dante erwähnt, zu den interessantesten künstlerischen Nachdichtungen der Commedia gehören; es ist dies der merkwürdige

William Blake (1757—1827), der lange Zeit nur als verrücktes Genie halb mitleidig halb verächtlich genannt wurde, heute aber sich namentlich in England als Vorläufer des modernsten Symbolismus einer beinahe übertriebenen Werthschätzung erfreut. Blake war Dichter und Maler, Philosoph und — Spiritist. Schon in seinen Illustrationen zu Young's Nachtgedanken zog ihn die Schilderung des Jenseits am

meisten an, und seine ganze Kunst war ihm eine Folge von Offenbarungen, in denen das Übersinnliche ihm greifbare Gestalt gewann. „Der ganze leere Raum der Erde und der Luft schien ihm zu zittern unter dem Flügelschlag von Geistern, und zu stöhnen unter dem Tritt ihrer Füsse. Die Blumen und Gräser, die Sterne und Steine sprachen zu ihm mit wirklichen Lippen und schauten ihn an mit lebendigen Augen. Hände, die aus dem Schatten der materiellen Natur auftauchten, streckten sich nach ihm aus, um ihn zu ergreifen, zu führen oder zurückzuhalten. Was für Andere Hallucinationen sind, waren für ihn wirkliche Thatsachen. Auf seinem Weg und vor seiner Staffelei, vor seinen Ohren und unter seinen Augen bewegte sich, drückte sich, glänzte und sang ein unendliches Leben von Geistern. All die unheimlichen Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten, sprachen zu ihm, trösteten oder bedrohten ihn. Unter dem feuchten Kleid der Gräser, in dem leichten, von der Ebene aufsteigenden Nebel grinsten sonderbare Gesichter und flatterten weisse Haare. Versucher und Schutzengel, Doppelgänger von Lebenden und Phantome von Todten bevölkerten die Luft, die um ihn wehte, die Felder und Gebirge, denen sein Blick begegnete." Diese Charakteristik, welche ich nach Muther's Geschichte der Malerei citire, zeigt uns trefflich die fast krankhaft sensitive Natur des Künstlers, sie erklärt uns auch die Art, wie er, anders als alle seine Vorgänger, an Dante herantrat. Die Geisterwelt ist es, die er dort sucht und schaut; nicht lediglich diejenige Dante's, dessen Philosophie von der seinen in Vielem abwich, sondern seine eigene, durch Dante's Gedicht erweckt und angeregt. Nicht Illustrationen giebt er, sondern Visionen.

Kurz vor Blake's Tode war es, als sein treuer Freund, der Landschaftsmaler John Linnell, eine Folge zu Dante bei ihm bestellte. Die Arbeit zog sich durch die Jahre 1825 und 1826, und noch auf dem Krankenlager hatte der Künstler das grosse Zeichenbuch vor sich, welches sich allmälig mit 98 Kompositionen in Wasserfarben füllte. Dieselben befinden sich, zum grossen Theil unvollendet, noch heute im Besitz der Familie Linnell, und sind nur dem Inferno und Purgatorio entnommen, während er zum Paradiso nicht mehr kommen sollte. Einige derselben wurden 1896 in der Zeitschrift „The Savoy" von W. B. Yeats publicirt; es sind dies Inferno 3, Dante und Virgil an der Pforte der Hölle, Inferno 7, kämpfende Seelen im Styx, Inferno 10, Dante und Farinata degli Uberti, Inferno 31, Antäus, welcher die Dichter in den tieferen Kreis hinabsetzt, Purgatorio 4, Dante und Virgil die Felsen hinanklimmend, Purgatorio 27, Dante, Virgil und Statius schlafend, Purgatorio 29, der Wagen der Kirche, und endlich eine zweite Darstellung aus demselben Gesange, nach einer Kopie von Linnell's Hand. Sieben Blätter wurden von Blake selbst in Kupfer gestochen, und zeigen uns, wenngleich ebenfalls unvollendet, wie das Werk im letzten Grunde gedacht war. Es sind folgende: Inferno 5, kreisende Seelen der Wollüstigen,

TAFEL 13.



William Blake, ❧ ❧
Kupferstich zu Inferno XXV.



Dante wird vor Mitleid ohnmächtig (publicirt von Yeats in the Savoy); Inferno 22, Ciampolo von Teufeln an einem Haken gehalten, sowie aus demselben Gesang eine sehr unfertige Darstellung der balgenden Teufel; Inferno 25, Dante und Virgil erblicken Agnello Brunelleschi und zwei andere Sünder; eine zweite Scene aus diesem Gesange zeigt die Dichter und die Verwandlung des Buoso Donati (ebenfalls publicirt von Yeats); Inferno 29, sich kratzende Seelen und die Dichter im Gespräch mit Adam von Brescia; endlich Inferno 32, Seelen im ewigen Eise. — Der visionären Auffassung des Künstlers entspricht völlig seine Formenbehandlung. Weich, traumhaft, verschwommen erscheinen vielfach die Scenen, welche in der Hölle meist aus einem lodernden Flammenmeer, im Purgatorio aus einer schweren, dunstigen Atmosphäre nur momentan hervorzutauchen scheinen. Die Kupferstiche, für welche ihm die Technik des Marcanton als Ideal vorschwebte, zeigen kräftigere Formen und bestimmtere Umrisse. Ganz eigenartig ist die Darstellung des Dante und Virgil; von Porträtähnlichkeit finden wir keine Spur, beide Dichter tragen vielmehr die weichen, fast weiblichen Züge, welche Blake seinen Verkörperungen der Seele zu geben pflegte. Auch hier wollte er eben nicht den Leib, sondern die Seele schildern. Besonders überraschend sind auch die kämpfenden Schatten in den Gewässern des Styx, die in geschlossenen Reihen mit erhobenen Fäusten wüthend auf einander losfahren, ein dämonisches Blatt, das uns verfolgt wie ein böser Traum. — So sehen wir in England, wo die Romantik niemals in dem Sinne wie in Deutschland zur Blüthe gelangte, aus der Schule eines klassicistischen Bildhauers den Vorboten des Symbolismus der Neuzeit, den direkten Vorgänger eines Rossetti, hervorgehen; in Dante aber begegnen sie sich.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Flaxman's Umrisse auch auf die deutschen Künstler in Rom anregend eingewirkt haben, doch war das Interesse für Dante damals in Deutschland ohnedies rege geworden, wie denn schon in den Jahren 1767—69 in Leipzig die erste deutsche Übersetzung der Commedia von Bachenschwanz erschienen war. So wurde auch der Mann in den Bannkreis des grossen Florentiners gezogen, der durch eine Wiedergeburt der griechischen Kunst im deutschen Geist eine neue Ära der Kunst anzubahnen gedachte, und dem gerade die Befangenheit in antiken Traditionen zum Fluch geworden ist —

Jakob Asmus Carstens (1754—1798). Ein einziges Blatt nebst einigen dazu gehörigen Studien, das ist Alles, was wir von dem vielumstrittenen Meister aus Dante besitzen; und doch ist es von hohem Interesse zu sehen, wie auch er, der einst auf der Akademie im Laufe eines Jahres kaum ein Dutzend Akte zeichnete, weil ihm die Antike als die einzige reine Quelle aller Kunst erschien, und der sonst fast nur antike Stoffe zum Gegenstand seiner Darstellungen wählte, kurz vor seinem Tode von der Strömung der Zeit ergriffen und von einem Hauche mittelalterlichen Geistes berührt wird. Das Blatt aus Dante entstand 1796, und zwei

Jahre darauf starb Carstens, erst 44 Jahre alt; hätte der Künstler, wäre ihm ein höheres Alter beschieden gewesen, durch Dante's christlich-mittelalterliche Welt eine Wandlung zur Romantik erlebt? Wenn man das Blatt im Museum zu Weimar betrachtet, ist man fast versucht, die Frage zu bejahen. Schon die Wahl des Stoffes nähert dasselbe dem romantischen Ideenkreis: Paul und Francesca, die unglücklichen Liebenden, dieses von der späteren Romantik bis zum Überdruss wiederholte Thema ist es, das auch er gerade aus der unerschöpflichen Bilderfülle der Commedia herausgriff, angeregt durch Schlegel's, des Romantikers, Übersetzung des fünften Gesanges der Hölle, die dieser in den Horen veröffentlicht hatte. Noch überraschender aber ist es, wie er das Thema behandelte. Die 2 Fuss grosse, ganz in Umrissen gehaltene Zeichnung zeigt links auf Wolken sitzend einen prächtigen blasenden Wind-Dämon, die Mitte nehmen zahlreiche, meist nackte, Seelen ein, welche im Wirbel umhergetrieben werden. Aus der Schar lösen sich Paul und Francesca, sie schweben auf Dante und Virgil zu, die rechts im Vordergrund stehen. Im Hintergrunde erblickt man Minos thronend, Teufel bringen die Sünder vor seinen Richterstuhl und schleppen die Verdammten ab. Im Gegensatz zu Flaxman nun, der als echter Klassicist Paul und Francesca nicht anders darstellen konnte als nackt, hat Carstens die beiden Liebenden in mittelalterliches Gewand gekleidet; Paolo trägt anliegende Beinkleider mit Puffen, Wams und Federbarett, Francesca ein Kleid mit Puffärmeln, — durchaus befremdlich in einem Werk von der Hand des Klassicisten Carstens! Ritter und Prinzessin: wie eine Vorahnung der Romantik muthen sie uns hier an. Neben Carstens' übrigen Werken kann sich das Blatt aus Dante freilich nicht behaupten; das romantische Element war eben doch ein fremder Tropfen in seinem Blute, und auch seine Kompositionen aus Ossian und Goethe's Faust stehen weit hinter jenen zurück, worin er antike Luft athmen konnte. — Die Zeichnung wurde von C. G. Rahl sowie von Müller in dessen Kupferstichwerk über Carstens (Tafel 23) gestochen. Ausserdem ist sie enthalten in den „Photographien nach den Original-Zeichnungen von Jac. A. Carstens im Grossh. Museum zu Weimar, herausg. von William Kemlein". Dort sind auch die vier schönen Studienblätter wiedergegeben: Dante und Virgil, auf braunem Papier in Bleistift. — Der Winddämon links, in Röthel. — Die mittlere schwebende Gruppe, in Röthel. — Dante's Kopf, Kreide.

In engem Anschluss an Carstens beschäftigte sich ein anderer deutscher Meister in Rom lebhaft mit der Göttlichen Komödie:

Joseph Anton Koch (1768—1839). Beide waren innig befreundet, und in Koch's Armen soll Carstens gestorben sein. Auch künstlerisch bewegte sich der Tiroler Bauernsohn in des älteren Freundes Bahnen, doch war er eine gesündere, kräftigere Natur, und weit mehr als jener phantastischen, ja romantischen Gegenständen zugänglich. Man kennt ihn heute fast nur als den Schöpfer jener Landschaften, die wir als „heroische" zu

bezeichnen pflegen; eine nicht minder wesentliche Seite seiner Kunst aber ist seine Beschäftigung mit Dante, die ihn sein ganzes Leben lang erfüllte, und gerade hierin folgt er viel weniger der klassischen Richtung des Carstens, die er in seinen Landschaften so treulich bekannte und auf ein neues Gebiet übertrug. Mehrmals hat er die Zeichnung von Carstens zur Hölle kopirt, zweimal in Federumrissen und einmal in einem Aquarell, das sich jetzt im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen befindet; dies zeigt uns, durch wen ihm die Liebe für die Dichtung vermittelt worden war, die ihm bald zu einem Lebenselement wurde. „Koch — so schreibt H. Riegel — fühlte sich so von Dante begeistert, dass er in ihm gleichsam sein ganzes Lebensglück fand, und unaufhörlich die unsterblichen Gesänge in neuen und neuen Zeichnungen darstellte. Er ist noch in späteren Jahren seines Lebens zu Rom auf den Strassen oft gesehen worden, wie er mit Pathos ganze Stellen der Commedia deklamirte, und dazu nach dem Metrum mit seinem dicken Stock auf die Pflastersteine stiess." Ähnliches berichtet der Freiherr von Uexküll in seinen Tagebüchern aus Rom: „Bringt man ihn auf seine politischen Gesinnungen und Dante, dann ist eine Stellfalle aufgezogen, die man so bald nicht wieder schliessen kann", und anderwärts hören wir, dass er neu in Rom ankommende junge Maler oft als Erstes fragte, ob sie den Dante gelesen hätten. Auch der Künstler selbst hat sich mehrfach über Dante und sein Verhältnis zur bildenden Kunst sehr charakteristisch geäussert, so in seinen von David Strauss publicirten „Gedanken über Malerei", wo er sagt: „Da in Italien Dante, Petrarca, Ariosto lebten, blühten auch die übrigen Künste; mit Torquato Tasso hat in Italien die Poesie ein Ende, ebenso die bildende Kunst. Zu Dante's Zeit fehlte es der Malerei zwar noch an Ausbildung und Fertigkeit; aber in ihrem hauptsächlichsten Elemente, insofern sie poetisch ist, war sie schon fähig, der Dante'schen Poesie die Hand zu reichen, ja sie hatte damals einen tieferen Sinn, als sie in der Periode nach Raffael, bei so grosser Vervollkommnung ihrer äusseren Mittel, zeigt. In Vergleichung mit Dante erscheint Tasso wie die Caracci gegen Michelangelo." In einem von Riegel angeführten Briefe schreibt er sodann, dass die ganze „göttliche Komödie christliche Allegorie und folglich für die grandioseste Kunstdarstellung gemacht" sei. Gerade diese Ausserung aber zeigt uns, wie weit er doch über Carstens bereits hinausgegangen ist; in dieser Auffassung reicht er der aufblühenden Romantik die Hand.

Fast unübersehbar ist die Zahl der Kompositionen aus Dante, die Koch geschaffen hat, und er ist mit Recht der produktivste aller neueren deutschen Dante-Zeichner genannt worden. Die Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien besitzt allein 56 Federzeichnungen zur Commedia von ihm, wovon 51 der Hölle entnommen sind. Einige derselben sind freilich, nach den Untersuchungen von Th. Frimmel, mehr oder weniger überarbeitet, und zwar von Koch's Schwiegersohn

Michael Wittmer, welcher manche ursprünglich nur angelegte Komposition in einer sorgsamen, aber etwas ängstlichen Weise ausführte. Den unzweifelhaften Beweis hierfür bringt das Blatt No. 6523, auf dem man liest: „Koch 1803 invenit, (Wit)tmer dis. 1839", und auf Grund hiervon hält Frimmel unter den Wiener Zeichnungen nur für echt: No. 6516, 6517, 6518, 6520, 6521, 6522, 6524 bis 6537 incl., 6540, 6490 bis 6493 incl., 6497, 6499, 6502, 6503, 6504, 6507, 6510, 6512; zweifelhaft bleiben ihm 6508, 6511, 6513 und 6514, die übrigen führt er zwar auf Koch's Kompositionen zurück, doch sind sie von Wittmer entweder mit blassen Federstrichen übergangen, wie No. 6494, 6500, 6505, 6515, oder mit Schattenlagen versehen, wie No. 6498, 6543, 6495. No. 6519 und 6523 endlich sind fast gänzlich von Wittmer gezeichnet. Es besteht in Wien die Absicht, die Blätter zu publiciren, doch wurde dieselbe bisher leider noch nicht verwirklicht.

Auch Koch's sonstige Dante-Blätter sind meist zum Inferno, selten zum Purgatorio, niemals aber zum Paradiso. Ein grosses Album, aus 40 Sepia-Zeichnungen bestehend, befindet sich jetzt in der prinzlichen Secundogenitur-Bibliothek zu Dresden; ursprünglich für einen Engländer, Dr. Nott, gezeichnet, gelangten diese Blätter später an König Friedrich Wilhelm IV., der sie seinem Schwager, dem König Johann von Sachsen, schenkte. Zu jedem Gesang der Hölle und zu Canto 2, 9 und 28 des Purgatorio finden sich hier Darstellungen, und besonders die zur Hölle sind von einer grossartigen dramatischen Kraft und von markiger, ja derber Modellirung in so energischen, breiten Pinselstrichen, wie sie sonst in der Reihe der Dante-Illustratoren nur etwa noch Stradano hat. Von Einwirkungen der Antike ist wenig zu bemerken, dagegen tritt das Studium nach Signorelli und Michelangelo deutlich zu Tage. Auf farbige Ausführung ist wohlweislich verzichtet; aber ein röthlicher Ton liegt wie Feuerschein über allen Blättern, Rauch und Qualm scheint die Atmosphäre zu trüben. Besonders der Teufel, welcher den Lucchesen in den Pechbrei schleudert, oder Agnello Brunelleschi, den der sechsbeinige Drache anfällt (siehe Tafel 14), sind Blätter von furchtbarer Wucht. Die Scenen aus dem Purgatorio sind weit weniger gut; es tritt sogleich ein völliger Wechsel der Technik und der Formen ein, und es greift eine weiche Stimmung Platz, welche sich den Nazarenern nähert.

Sechsundzwanzig Entwürfe in Federzeichnung besitzt ferner Herr Landgerichtsrath Freiherr v. Marschall in Karlsruhe, und zwar zu Inferno 1, 4, zwei Blätter zu 5, sodann zu Inferno 6, 7, 12, je zwei zu 13 und 17, ferner Inferno 18, drei zu Canto 21, drei vereinigte Blätter mit vier Skizzen zu dem Teufel mit dem Rathsherrn von Lucca, drei Blätter zu Canto 22, zwei zu 23, eins zu 25, und zwei zu 27, endlich je eins zu Inferno 33 und 34. Eine beschreibende Aufzählung derselben findet sich im Prestel'schen Auktionskatalog der Marschall'schen Sammlung vom Jahre 1879, doch wurden die Blätter damals nicht verkauft und blieben im Besitz der Familie.



Joseph Anton Koch, ❧ ❧ ❧
Sepia-Zeichnung zu Inferno XXV. (Agnello Brunelleschi.)

Eine vierte grössere Reihe von Koch'schen Danteblättern befindet sich im Ferdinandeum zu Innsbruck, nämlich 12 Folioblätter, welche 14 Entwürfe, theils in Bleistift, theils in Tuschmanier, enthalten; sie wurden unter dem Titel: „Aus Dante's Göttlicher Komödie. Nach Originalhandzeichnungen von J. Koch photographirt. Aus dem photographischen Atelier in München, 1863" publicirt. Es sind dies drei Skizzen zum Kahn des Charon (Inf. 3), und Zeichnungen zu Inferno 9, der Engel öffnet mit dem Stabe das Thor der Höllenstadt, auf welchem die Furien und Teufel erscheinen; die Gestalt des Engels hieraus nochmals gesondert; ferner zu Inferno 12, Dante, Virgil und ein Centaur; Inferno 13, Der Wald der Selbstmörder und die Harpyen; Purgatorio 28, Dante, Virgil und Statius erblicken Matelda. Hierzu kommen noch 6 Skizzen zu den Fresken in der Villa Massimo, von denen unten die Rede sein wird.

Zwei vereinzelte Zeichnungen bewahrt auch das Stuttgarter Museum, und eine solche, zu Inferno 21, wurde aus dem Besitz der Frau Rath Schlosser auf Stift Neuburg bei Heidelberg in dem „Stifts-Album", Heidelberg 1860, bei J. Meder publicirt.

So schien denn Koch der rechte Mann dafür zu sein, im Casino der Villa Massimo zu Rom, wo der kunstsinnige Marchese Camillo Massimo die deutsche Künstlerschar zu einem monumentalen Werke vereinte, die Ausmalung des Dante-Zimmers zu übernehmen, dessen Decke Philipp Veit nach Cornelius' Entwürfen mit Scenen aus dem Paradiese geschmückt hatte; und doch sind gerade seine Fresken die am wenigsten gelungenen des ganzen Cyklus. 1825 war er mit den Entwürfen beschäftigt, die Ausführung fiel in die Jahre von 1826—29, der Künstler stand also bereits den Sechzigern nahe, als er, zum ersten Male in seinem Leben, an eine derartige monumentale Aufgabe herantrat. Dies und die ungewohnte Technik lässt es sehr begreiflich erscheinen, dass er sich hier in den grossen Dimensionen weit schwächer zeigt, als in seinen Zeichnungen.

An der Eingangswand findet Dante, von Löwe, Leopard und Wölfin bedroht, Virgil (Lübke-Lützow, Denkmäler der Kunst, Tafel 106, Fig. 3); rechts erblickt man den Höllenrichter Minos inmitten von anderen Hauptfiguren der Hölle, wie Cerberus, Geryon, Charon, Agnello Brunelleschi, Francesca und Paolo, Ugolino und Roger. Die Wand gegenüber dem Eingang zeigt die Pforte des Purgatorio, vom Engel bewacht, zu beiden Seiten den Kampf des guten und bösen Geistes um die Seele des Buonconte und die Engel, welche die Schlange aus dem Thal der Erwartung vertreiben, während im Vordergrund der von einem Engel geführte Kahn mit Seelen dem Gestade der Läuterung naht. Die Fensterwand endlich schildert das eigentliche Purgatorio mit den Büssern der sieben Todsünden (Lithographien hiernach von Joh. Karl Koch und von Kauffmann, Stich von Unger). Sechs verschiedene Entwürfe und Skizzen zu diesen Fresken, theilweise zur Ausführung in grösseren Massen bereits

mit Quadratnetz versehen, befinden sich im Ferdinandeum zu Innsbruck, vier Aquarellstudien dazu hat zur Zeit die Prestel'sche Kunsthandlung in Frankfurt a. M. zum Verkauf.

Auch in vier eigenhändigen Kupferstichen, welche zum Theil auf die Innsbrucker Zeichnungen zurückgehen, hat Koch sich mit Dante's Dichtung beschäftigt: Inferno 1, Dante und die allegorischen Thiere; Inferno 3, Charon; Inferno 12, Die Strafe der Tyrannen (Centauren); Inferno 27, Der Streit des hl. Franciscus mit dem Teufel um die Seele des Guido von Montefeltro. Letzteren Gegenstand führte der Künstler auch noch ganz gleichlautend in einem Ölbilde aus, das unter No. 354 in der Gemäldegalerie des Ferdinandeums in Innsbruck hängt, und die harte, bunte Farbengebung der Nazarener zeigt.

Überblickt man Koch's Dante-Werk im Ganzen, so weiss man nicht, was man mehr bewundern soll — die Intensität, mit welcher der Deutsche die italienische Dichtung in sich aufnahm und künstlerisch selbständig verwerthete, oder die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel, die er dem einen Stoffe dienstbar machte. In Zeichnungen und Aquarellen, im Fresko und Ölbild wie im Kupferstich führt er uns immer wieder die göttliche Komödie vor Augen, und gewiss müsste er zu den bedeutendsten Dante-Illustratoren aller Zeiten gerechnet werden, hätte ihn nicht allzu einseitig fast nur das Inferno zur Darstellung gereizt.

Koch's Nachfolger auf dem Gebiete der historischen Landschaft,

Friedrich Preller (1804—1878), blieb gleichfalls von Dante nicht unberührt. In der Sammlung des Königs Johann von Sachsen befindet sich von ihm eine grosse Zeichnung zu Inferno 1, Dante, Virgil und die Thiere im Walde darstellend. (Locella, Taf. 1.) Das Blatt vereinigt alle Vorzüge und Mängel der Preller'schen Kunst; es ist eine herrliche, stilvolle Landschaft aus dem Sabinergebirge, in die wir blicken, mit prachtvollen Baumgruppen und klassischen Linien, — allein es ist nur ein Zufall, dass gerade Dante und Virgil es sind, denen wir dort begegnen, und ebensogut, ja besser, würde der göttliche Dulder Odysseus in diese Scenerie passen.

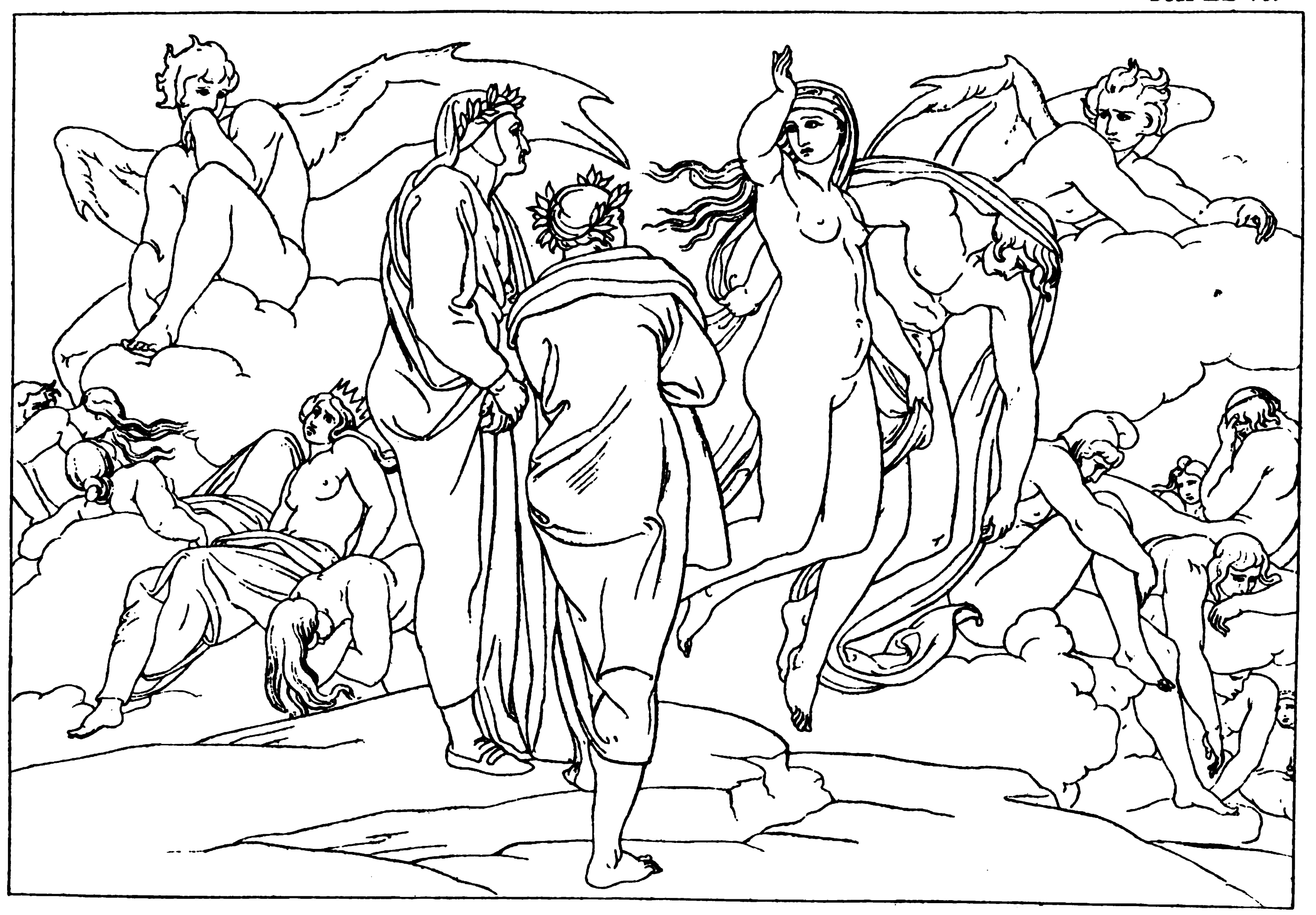
Unmittelbarer als durch Koch und Preller wurde Carstens' antikes und daher vorwiegend plastisches Ideal wiederum durch einen Bildhauer verwirklicht und fortgeführt; der Däne Bertel Thorwaldsen (1770—1844) war es, der den Klassicismus in vollster Konsequenz zum Ausdruck brachte. Aber auch er, der gleich Carstens sonst nur in der Antike lebte, ward von dem allgemeinen Interesse für Dante ergriffen, und zeichnete mehrere Scenen aus der Commedia, von denen die eine („die Scene mit dem grossen Drachen“) von Riepenhausen gestochen und so in weiteren Kreisen bekannt wurde. Ich habe das Blatt nicht gesehen, und vermuthe nur, dass es die Dichter auf Geryon's Rücken darstellt.

Wenig bekannt und in keinem einschlägigen Werke erwähnt ist eine Serie von 17 Handzeichnungen des Münchener Malers und Galerie-

direktors Robert von Langer (1783—1846), welche sich im Kgl. Kupferstichkabinet zu München befinden. Von seinem Vater Peter von Langer war er in streng klassicistischen Traditionen aufgezogen, und er hat sich von diesen Zeit seines Lebens nicht freimachen können, obwohl andererseits die Wandlungen der Zeit auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen sind. Auch seine Kompositionen zur Hölle tragen den Stempel einer schwankenden Übergangsperiode, und vermögen uns desshalb wenig zu befriedigen; trotzdem seien sie hier einzeln genannt, damit sie nicht ganz der Vergessenheit anheimfallen: Canto 2. Beatrice beruft Virgil aus dem Kreise der tugendhaften Heiden zur Führung Dante's. Dieses Blatt trägt naturgemäss einen stark antikisirenden Charakter. Canto 3. Der Kahn des Charon. 4. Dante, von Donnergetöse erweckt, steht mit Virgil am Rande des Höllenschlundes. 5. Die nackten Gestalten der Francesca und des Paolo schweben durch die Luft, Dante liegt, vor Mitleid ohnmächtig, am Boden. 6. Cerberus zerkrallt die Schlemmer. 7. Die Geizigen und Verschwender wälzen schwere Felsblöcke. Im Hintergrunde die zornige Riesengestalt des Plutos. 8. Der Kahn des Phlegyas. Filippo Argenti wird von Virgil zurückgestossen. 9. Der Himmelsbote öffnet mit einem Stabe den Dichtern das Thor der Stadt des Dis. 10. Dante redet mit Farinata, der aus einem Flammengrabe ragt. Hier ist bereits im Sinne der Romantiker auf Lichtkontraste hingearbeitet. 11. Die Dichter sitzen im Gespräch am Flammengrabe des Papstes Anastasius. Canto 15. Dante und Virgil wandeln auf einem schmalen Damme an den von Feuerflocken gepeinigten Seelen vorüber; Brunetto Latini fasst Dante's Mantel. Auffällig verzeichnet sind die viel zu langen Arme Dante's, ein Fehler, in welchen Langer mehrfach verfiel. Canto 19. Die Dichter bei Papst Nikolaus, der als Simonist kopfüber in einem runden Loche steckt, an den Füssen von Flammen gepeinigt. 20. Eine Zauberin sitzt in einem Kreis von magischen Zeichen, neben ihr ein rauchender Dreifuss, um sie allerlei unheimliche Thiere, Eule, Schlangen, Kröten, Fledermäuse. Es ist dies ein deutlicher Tribut an die Romantik, der sich später in auffallend ähnlicher Weise bei Francesco Scaramuzza (siehe unten) wiederholt. Dabei ist aber die Hexe äusserlich in klassischen Formen gehalten, und kann ihre Herkunft von den Sibyllen des Michelangelo nicht verleugnen. 23. Die kuttentragenden Heuchler schreiten über den am Boden gekreuzigten Kaiphas hinweg. 27. Der Kampf des hl. Franciscus mit dem Teufel um die Seele des Guido de Montefeltro. 33. Die Dichter erblicken in der Ptolemäa weinende Sünder, die im ewigen Eise eingeschlossen sind. 34. Dante und Virgil steigen zur Oberwelt empor und erblicken die Sterne wieder. — Langer giebt nicht nur Umrisse, wie die reinen Klassicisten, sondern er zeichnet mit sorgfältigen Strichlagen, und giebt besonders seinen nackten Körpern eine bessere Modellirung. Dennoch ist auch er in einer leeren Allgemeinheit der Formen befangen, welche von eigentlichem Naturstudium noch sehr weit entfernt

ist, und in jedem Striche den Gipssaal in Erinnerung bringt. Dabei zeigen seine Köpfe leicht eine übertriebene Neigung zur Charakteristik, wie sie den gleichzeitigen Italienern, Ademollo und Pinelli, eigenthümlich ist, und gewiss waren ihm deren Arbeiten, von welchen unten die Rede sein wird, nicht fremd. — Ein Ölgemälde des Künstlers, welches Dante von Virgil geleitet darstellt, befindet sich in der Galerie zu Stuttgart.

Noch einmal sollte dann, zu einer Zeit als ringsum schon die Romantik in voller Blüthe stand, Carstens wieder aufleben, und mit ihm das deutsche Hellenenthum, in der kraftvollen Persönlichkeit des in Carstens' Todesjahr geborenen Buonaventura Genelli (1798—1868). Von gleichen Grundsätzen wie Carstens ausgehend, gelangte er zu gleichen Resultaten; wie jener träumte er ein goldenes Zeitalter in antiker Ruhe und Klarheit, und verlor so gleich Carstens jegliche Fühlung mit der realen Welt. Auch seine Kunst hat daher vorwiegend plastischen Charakter, und die technische Seite erscheint arg vernachlässigt; auf Kartons und Umrisse ist auch seine Thätigkeit beschränkt, und sein mangelndes Naturstudium wird durch das Streben nach absoluter Schönheit nicht verdeckt. Alle diese Schwächen zeigen sich zweifellos auch in seinen 36 Umrissen zu Dante vereinigt, welche in den Jahren von 1840—1846 in München entstanden, und 1846—1852 in Kupferstichen von Hermann Schütz daselbst bei der literarisch-artistischen Anstalt erschienen. (Neue Ausgabe, mit Text von Jordan, Leipzig, Dürr, 1867.) Die Originalzeichnungen sind im Besitz des Herrn Dr. Ed. Cichorius in Dresden, ein Blatt, Tod des heiligen Franciscus, befindet sich in der Demiani'schen Sammlung des Städtischen Museums zu Leipzig, und eine Sepia-Zeichnung zu Purgatorio 9, Dante's Traum darstellend, wird in der prinzlichen Secundogenitur-Bibliothek zu Dresden bewahrt. (Locella, Taf. 11.) — Störender noch als in Genelli's antiken Scenen macht sich in den Dante-Umrissen die schematische Allgemeinheit der Formen geltend, und geradezu auffällig ist die starke Anlehnung an Carstens (so z. B. der Winddämon im 5. Gesang der Hölle), ja an einzelne Kompositionen von Flaxman. Sechzehn Blätter sind der Hölle entnommen, zwölf dem Purgatorio, und nur acht dem Paradiso; die letzteren sind die schwächsten, denn am liebsten schwelgt er, wie in allen seinen Werken, in der Darstellung der nackten menschlichen Gestalt, die er in den gewagtesten Stellungen wiederzugeben nicht müde wurde. Gewiss lag auch ihm das romantisch-mystische Element ferner, war er auf klassischem Boden heimischer; um so eigenthümlicher ist es, dass er Paul und Francesca in der Hölle zwar nackt darstellt, sich aber dafür noch in einer besonderen Scene mit der Geschichte des romantischen Liebespaares beschäftigt. Auch Ugolino im Hungerthurme liess er sich nicht entgehen, und im Paradiso begeistert ihn die mystische Legende des heiligen Franciscus und der Armuth zu vier Darstellungen. So ist denn auch ihm die Göttliche Komödie eine Brücke



Buonaventura Genelli,
Zeichnung zu Inferno 5.

vom Klassicismus zur Romantik. Eins aber zieht sich dabei durch das ganze Werk hindurch: ein starker persönlicher Zug, der Ausdruck einer entschiedenen Künstler-Individualität. Nicht immer gelingt es ihm, Dante ganz wiederzugeben, stets aber bleibt er Genelli. Dies und die hohe Schönheit vieler seiner nackten Gestalten sichert auch seinen Dante-Umrissen für alle Zeiten einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Kunst.

Wir können hier nicht von Genelli sprechen, ohne eines anderen grossartigen Kunstwerkes zu gedenken, welches zu seinem Dantecyklus in enger Beziehung steht; ich meine die Dante-Symphonie von Franz Liszt. Einzelne Momente der Commedia hatten wohl schon öfters Anregung zu musikalischen Kompositionen gegeben, doch waren dies eben nur herausgegriffene Scenen, in welchen die Musik die Begleitung des Wortes bildete, und von denen wir hier natürlich nicht reden können. Anders das Liszt'sche Werk. Der Meister der Programm-Musik wollte den Geist der Göttlichen Komödie symphonisch zum Ausdruck bringen, und zu diesem Zwecke erstrebte er das, was auf dem Gebiete der Oper Richard Wagner durchgeführt hat: die Vereinigung aller Schwesterkünste zu einer gewaltigen, einheitlichen Gesammtwirkung. Zwei Dinge waren es nun, welche vor Allem seinen Plänen eine bestimmte Richtung gaben: das damals von Gropius in Berlin auf künstlerische Höhe vervollkommnete Diorama, und namentlich Genelli's soeben vollendete Zeichnungen zu Dante. „Diese Vereinigung der Künste," schreibt Lina Ramann in ihrer Liszt-Biographie, „gedachte Liszt in der Symphonie durch Hinzuziehung der Malerei und des gesungenen Wortes zu erreichen. Die Malerei sollte in Bildern dioramaartig die Symphonie begleiten, und der Gesang — ein Chor am Schluss des Werkes — die Krönung der Leiden in der errungenen Seligkeit in dem mystischen Magnificat verkünden. Die Bilder sollten im engsten Anschluss an die Dichtung gleichzeitig mit der Symphonie das Inferno und das Purgatorium mit seinem immer höher steigenden, reiner und verklärter werdenden Zug der Seelen nach den himmlischen Sphären bis zu dem mystischen Abglanz der Wonnen in Gott darstellen, so dass diese überweltlichen Theile der Dichtung des grossen Poeten nicht ausschliesslich und allein mittels der geistigen Vorstellung von dieser aufgenommen werden sollten, sondern wie eine Wirklichkeit durch Ohr und Auge in sie hineindringen. Zur Ausführung der Bilder war beabsichtigt den hochbedeutenden, Dante inspirirten Genelli zu gewinnen. Eine grosse Idee, die aufzugeben Liszt nur durch Verhältnisse gezwungen wurde. Die Dante-Symphonie war im Auftrag der Fürstin (Carolyne v. Sayn-Wittgenstein) entworfen. Liszt sollte, nachdem der ideelle Entwurf festgesetzt war, die Symphonie schaffen, alles Übrige zu besorgen übernahm die fürstliche Frau, die ein nicht unbeträchtliches Kapital zur Durchführung des Ganzen bestimmte. Allein mit der Wendung ihres Geschickes, die sie von einer der reichsten Frauen zu einer nahezu mittellosen machte, musste die

Lebendigmachung jener Idee aus Mangel an den nöthigen Geldmitteln fallen." — Es war ein bescheidener Tribut an diesen grossartigen Plan, dass die Verleger der Dante-Symphonie deren äusseres Gewand wenigstens mit einer von Genelli's Zeichnungen aus der Commedia schmückten, wozu mit Rücksicht auf das entzückende Andante amoroso im ersten Satz die Scene des Paul Malatesta und der Francesca von Rimini gewählt wurde. Späteren Zeiten wird es vielleicht vorbehalten sein, der Idee des Meisters wirklich näher zu kommen.

Andere Formen als bei den Deutschen hatte inzwischen die klassicistische Bewegung am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich und Italien angenommen. Während dort Griechenland das unerreichbare Ideal der Künstler bedeutete, lag hier die Anknüpfung an die stammverwandte römische Kunst um so näher, als die römische Republik seit der grossen Revolution auch das politische Vorbild der Franzosen wurde; malte doch auch der grosse Dictator der französischen Kunst dieser Periode, Jacques Louis David, nicht griechische Mythen, sondern römische Geschichte. Werke der römischen Kunst, namentlich Gemmen, waren es darum auch, die man als mustergültige Vorbilder betrachtete, und denen man Gesichtstypus und Kleidung, Waffenschmuck und Beiwerk mit archäologischer Treue abzusehen sich bemühte.

Dieser Richtung entstammt eine Reihe von Stichen zur Göttlichen Komödie, welche im Jahre 1813 bei Blaise in Paris erschien, unter dem Titel: „La Divina Comedia di Dante Alighieri, cioè l'Inferno, il Purgatorio, ed il Paradiso. Composta ed incisa da Sofia Giacomelli." — Madame Chomel, so lautet der französische Name der Künstlerin, ist über einen höheren Dilettantismus nicht hinausgekommen, und technisch sind die Stiche ausserordentlich schwach. Aber sie zeugen von viel Liebe und Eindringen in den Stoff, und als Ausdruck ihrer Zeit bieten sie immerhin manches Interesse. Jeder Gesang, bis auf den letzten Gesang des Paradiso, ist zum Gegenstand einer Umrisszeichnung genommen, und überall kommt die „römische Mode", anders kann man es hier schon kaum mehr bezeichnen, zum Durchbruch. Alle Gestalten sind wie nach Statuen gezeichnet, und dabei erscheint das Ganze, gerade weil man überall die Dilettantenhand merkt, ausserordentlich manirirt, ja zuweilen geschmacklos, und jedenfalls bedeuten diese Stiche keinen Fortschritt auf dem Gebiete der Dante-Illustration.

Das Gleiche gilt von einem grossartig angelegten Unternehmen, welches nunmehr auch in Italien das wiedererwachte Interesse für die Göttliche Komödie dokumentiren sollte: es ist dies die sogenannte Edizione dell'Ancora, welche in den Jahren 1817—1819 in Florenz erschien, und deren Bildercyklus von zwei Künstlern, Luigi Ademollo (1764—1849) und Francesco Nenci (* um 1782) gezeichnet, von einer ganzen Reihe von Stechern gestochen wurde. Der ausführliche Titel lautet: „La Divina Commedia, Firenze, all' insegna dell' Ancora", 4 Bände in

Folio, mit 125 Tafeln. Das Inferno enthält 44 Stiche, gezeichnet von Ademollo, gestochen theils von diesem selbst, theils von Lasinio; auch die Zeichnungen zum Purgatorio, 40 an der Zahl, wurden von Ademollo entworfen und eigenhändig gestochen, nur Canto 27 ist von Nenci; dieser illustrirte dann das ganze Paradiso in 41 Bildern, welche von Giovanni Maselli, Em. Lapi, Innoc. Migliavacca, Lasinio und V. Benucci in Kupferstich übertragen wurden. Gewidmet ist das Werk, sehr bezeichnend für die Richtung der es angehört, dem Bildhauer Canova. Leider entspricht das Resultat nicht der auf die Ausgabe verwandten Mühe. Die Bilder von Ademollo tragen durchweg den Stempel eines gesuchten Klassicismus, der ihn jedoch nicht abhält, vielfach ins Derbe, ja Rohe zu verfallen. Den Figuren sind antike Larven aufgesetzt, und namentlich sein Virgil mit wohlgepflegtem Backenbart und seine weiblichen Gestalten mit ihren Frisuren à la grecque auf leeren, modernen Köpfen sind geradezu abstossend. Dazu kommt ein höchst mangelhafter Formensinn und eine starke Neigung zum Übertreiben; die Körper sind durchaus schematisch gezeichnet, manche Köpfe, in denen ein gewisser Realismus angestrebt wird, dabei von brutaler Roheit, und die Gestalten der Teufel sind wieder Karikaturen, wie einst im 15. Jahrhundert. Ademollo erscheint stark von der französischen Kunst beeinflusst, wie denn auch angeblich Paul Malatesta und Francesca von Rimini die unzweideutigen Porträts des Mr de Chateaubriant und der Mme Récamier sein sollen. — Zahmer, aber auch weichlicher sind Nenci's Kompositionen, dem es offenbar die deutschen Präraffaeliten angethan hatten. Es fällt dabei nicht schwer, bei ihm Reminiscenzen an eine ganze Anzahl klassischer Meister der italienischen Kunst zu entdecken, und der Ausdruck seiner Gestalten wirkt häufig genug süsslich und fade. Alles in Allem ist diese Ausgabe ein Übergangsprodukt unerquicklichster Art; durchgängig Manier, Eklekticismus, Unselbständigkeit, nirgends der frische Pulsschlag eigenen künstlerischen Lebens.

Um so wunderlicher erscheint es, dass die Ausgabe mehrere Wiederholungen gefunden hat. Denn das „Album Dantesco, contenente 125 tavole in rame, disegnate ed incise da Ademollo, Nenci, Lasinio, Maselli ed altri celebri artisti. Firenze, G. A. Gigliono, 1865“ ist nichts weiter als eine Einzelausgabe der Tafeln zur Edizione dell' Ancora, und auch die 125 Tafeln der Ausgabe von Giuseppe Campi, welche 1888 in Turin bei der Unione Tipografico-Editrice erschien, sind verkleinerte lithographische Wiedergaben nach Ademollo und Nenci. Noch im Jahre 1893 glaubte Bernhard Schuler in München für eine illustrirte Dante-Ausgabe nichts Besseres thun zu können, als jene 125 Tafeln in einer „Volksausgabe“ zu reproduciren und für eine „Prachtausgabe“ künstlerisch zu überarbeiten. Bei aller Anerkennung für Schuler's warmes Interesse für Dante und die künstlerische Auslegung der Commedia, wie es sich namentlich in seinem Vorwort ausspricht, kann diese Wahl doch nur als ein bedauerlicher Missgriff bezeichnet werden.

Unmittelbar nach der Edizione dell' Ancora erschien eine andere grosse Illustrationsfolge der klassicistischen Richtung, welche indessen schon geraume Zeit früher entstanden war.

Giovan Giacomo Machiavelli († 1811) heisst der wenig bekannte Künstler, welcher in den Jahren 1805—1807 in Rom 100 Scenen aus der Commedia zeichnete und eigenhändig in Kupfer stach. Erst viel später wurden die Stiche jedoch weiter verbreitet, indem sie einer Ausgabe als Illustrationen beigegeben wurden, welche 1819—1821 bei Gamberini & Parmeggiani in Bologna erschien (Wiederholung 1826). Zu jedem Gesang gehört ein Stich, wozu als Titelvignette noch Dante's Grabrelief von Pietro Lombardi kommt. Im Inferno und Purgatorio ist jedesmal die Scenerie mit kräftigen Strichen sorgfältig ausgeführt, während die Körper in antikisirender Weise nur im Umriss mit geringen stereotypen Andeutungen der Muskulatur gezeichnet sind. Es entsteht so ein sonderbarer Gegensatz zwischen dem dunklen Hintergrunde und den weissen Gestalten, die sich geradezu wie Gipsfiguren von demselben abheben. Im Paradiso spielt die Scene stets inmitten schematischer Wolkengebilde, welche bedenklich an die Ausgaben des 18. Jahrhunderts erinnern. Der Faltenwurf ist überall sorgfältig nach antiken Mustern stilisirt, und antike Gewänder und Waffen werden angebracht wo es nur irgend geht, sodass selbst mittelalterliche Helden wie Cacciaguida, Roland und Karl der Grosse in römischer Rüstung erscheinen, und Beatrice das Ansehen einer römischen Matrone erhält. Die technische Ausführung ist sehr schwach und nicht frei von groben Verzeichnungen, und eine Menge von erklärenden Namensbeischriften dienen auch nicht gerade zur Erhöhung der künstlerischen Wirkung. Machiavelli giebt, unter Verwendung klassicistischer Einzelformen, wie sie zu seiner Zeit geläufig waren, eben auch nicht mehr als eine möglichst wortgetreu der Dichtung folgende Illustration, welche an künstlerischem Reiz und namentlich an Frische der Empfindung tief unter den Bildern so manches alten Buchmalers steht.

Weit interessanter ist eine dritte italienische Kupferstichfolge dieser Periode, die Illustrationen des Bartolommeo Pinelli aus Trastevere (um 1790—1835). Pinelli bedeutet für die italienische Dante-Illustration jenen Übergang vom Klassicismus zur Romantik, den wir bei den Deutschen so klar beobachten konnten. Bekannt durch gestochene Scenen aus dem römischen Volksleben, das er von seiner romantisch-pittoresken Seite trefflich zu erfassen verstand, war er doch noch zu sehr in klassicistischen Traditionen aufgewachsen, um ganz ins romantische Lager überzugehen. So sind auch seine 144 Darstellungen zu Dante — 65 zur Hölle, 42 zum Purgatorio, 34 zum Paradiso, sowie 3 Titelblätter — ein unorganisches Gemisch widerstrebender Elemente, aber weit mehr als die Zeichner der Ancora-Ausgabe weiss er uns den Eindruck einer kräftigen Künstlernatur zu hinterlassen, die unter günstigeren Umständen sich vielleicht zu anderer Reife abgeklärt hätte. — „Al merito eccelso di Alessio Francesco Artaud . . . . Bartolomeo Pinelli Romano le sue

invenzioni sul poema di Dante Alighieri di propria mano incise, e compite in questo primo di Marzo 1826 in segno di rispetto, stima e riconoscenza offre, dedica e consagra" — diese Widmung zeigt uns den bekannten französischen Danteforscher Artaud als seinen Mäcen. Äusserst charakteristisch ist gleich das Titelblatt zur Hölle: Der Künstler selbst sitzt, in Träume versunken, am Reissbret, worauf er Dante und Virgil gezeichnet hat, die ihm rechts erscheinen. Zu seinen Füssen schlafen seine beiden mächtigen Doggen. Er ist von einer Schar von Teufeln umringt, die theils staunend, theils höhnend die Zeichnung betrachten, während in der Luft selige Geister schweben. Das Blatt erscheint wie ein Ausdruck jener wild-genialischen Auffassung vom Leben und Ringen des Künstlers, die damals in Rom heimisch war, und auch durch die übrigen Kompositionen geht ein energischer, ja oft übertrieben gewaltsamer Grundzug, eine Sturm- und Drang-Stimmung, die oft an gewisse Kraftstellen in Schiller's Räubern erinnert. In sonderbarem Gegensatze hierzu stehen die klassicistischen Nachklänge, die andererseits doch immer wieder durchdringen. Viele Gestalten sind ganz nach antiken Mustern gebildet, wie denn besonders im 24. Gesang der Hölle eine mit Schlangen ringende Figur dem Künstler den naheliegenden Anlass zu einer Erinnerung an Laokoon gegeben hat, und namentlich die Köpfe sind auch hier oft geradezu nach antiken Gemmen kopirt. Auch Flaxman ist nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben, was vor Allem die Darstellung zu Purgatorio 7, Vers 31 ff. darthut; auch Pinelli zeichnet hier den Tod als Gerippe, welches nach unschuldigen Kindern die Knochenhand ausreckt, um sie zu verschlingen. Immerhin ist seine Hölle ein wirklicher Ort des Schreckens, und auch Purgatorio und Paradiso enthalten, obwohl sie auch bei ihm dem Inferno nachstehen, eine Reihe guter Scenen, wie namentlich anmuthige Engelreigen. — Es ist eine Erscheinung, der wir unsere Theilnahme nicht versagen können: ein Künstler, an der Wende zweier Kunstperioden stehend; suchend, ringend zwar, aber doch nicht stark genug, die Fesseln des Herkommens zu sprengen und eigene Pfade zu wandeln.

Eine Quintessenz aus den letztgenannten Bildercyklen mit eigenen Zuthaten bildet die umfangreiche Dante-Illustration des Domenico Fabris, welche in der von 1840 bis 1842 zu Florenz bei Fabris erschienenen Ausgabe der Commedia enthalten ist. Die dreibändige Ausgabe ist mit 500 Vignetten in Holzschnitt versehen, welche durchweg von D. Fabris gezeichnet, und theils von diesem selbst, theils von Balestrieri und Signora Elisa Mariani geschnitten wurden. An Zahl der Bilder ist somit dieses Werk wohl unstreitig die reichhaltigste Illustration des Gedichtes; freilich nicht an künstlerischem Werthe, und wie schon angedeutet hat Fabris aus vielen Quellen geschöpft. Die überwiegende Mehrzahl seiner Scenen ist von früheren Illustratoren, von Flaxman, Pinelli, Ademollo, Nenci, L. Sabatelli, Bezzuoli und G. B. Biscarra in naiver Weise kopirt, auch Bilder älterer Meister, wie Giotto,

Raffael, Lionardo, finden sich eingestreut, wobei er jedoch ehrlich genug war, die Namen seiner Vorbilder trotz der häufig sehr beträchtlichen Umzeichnungen, die er damit vornahm, jeweilig beizufügen. Es ist lehrreich zu sehen, wie er namentlich Flaxman's Umrisse in einen malerischen Holzschnitt-Stil übersetzte, um sie dem Ganzen einzupassen, ja mehrfach fasst er dieselben sogar als sorgfältig durchmodellirte Reliefs auf, oder führt den umgebenden Raum, der dort nur ganz flüchtig angedeutet ist, kräftiger aus. Trotzdem können uns hier die Kopien nach fremden Mustern nur insoweit interessiren, als sie zeigen, wie tief der Einfluss der klassicistischen Meister nach langen Jahren noch ging; was Fabris selbständig hinzufügte muss uns dagegen näher beschäftigen.

Schon die ungeheure Zahl seiner Bilder weist uns darauf hin, dass er sich höchst eingehend in das Gedicht vertiefte, und dass seine Schilderlust mit den fruchtbarsten Miniatoren vergangener Jahrhunderte wetteifert. So begnügt er sich denn auch gleich jenen nicht mit blosser Wiedergabe der von Dante erlebten Vorgänge, sondern er zieht die erzählten historischen Ereignisse, die erwähnten Städte und Gegenden, die Fülle der Bilder und Vergleiche ohne Scheu heran, um den Beschauer mit der ganzen Gedankenwelt des Dichters vertraut zu machen. Leider theilt er aber mit den alten Buchmalern den Mangel, dass sein Können hinter der Absicht weit zurückbleibt, und so wirkt er oft genug befremdend, ja absurd, gerade dort wo er aus den Grenzen des Hergebrachten heraustritt.

So zeichnet er zum Beginn von Inferno 23 einen fliegenden Raubvogel mit einer Maus in den Fängen, an welcher mit einem Faden verbunden ein Frosch hängt, nach Vers 4—6:

„Ob jenes Zwists war jetzo mein Gedanke
Gerichtet auf die Fabel des Aesopus,
Wo von der Maus er handelt und dem Frosche."

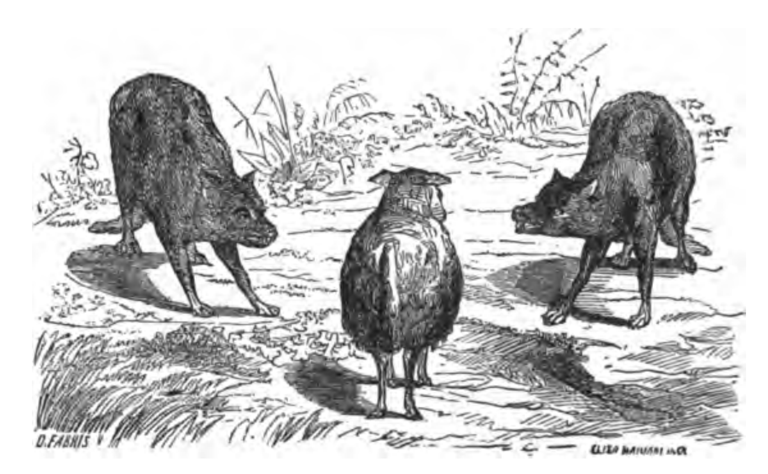
Am Anfang des folgenden Gesanges giebt er eine Winterlandschaft, weil Dante sein Erschrecken mit der Entmuthigung eines Landmannes vergleicht, welcher plötzlich seine Flur mit Schnee bedeckt sieht. Der dreissigste Gesang wird sodann mit einer Darstellung des rasenden Athamas und der Ino eingeleitet, gerade wie bei den Miniatoren der Codices Classe IX, No. 276 der Marciana zu Venedig (Bassermann Tafel 39) und 4776 der Vaticana (Bassermann Tafel 38), und am Schluss von Purgatorio 6 sehen wir einen Kranken unruhig auf seinem Lager hingestreckt, nach Vers 148—151:

„Und wenn du recht besinnst dich, und dir's klar wird,
So wirst du sehn, dass du dem Kranken gleichest,
Der, keine Ruhe findend, auf den Federn
Umher sich wälzend, Schutz sucht vor den Schmerzen."

Purgatorio 9 erblickt man die Soldaten des Cäsar, welche Metellus bei Seite drängen und die Tempelpforten gewaltsam öffnen: so laut wie dieses Thor knarrt die Pforte des Purgatorio, das der Engel den Dichtern öffnet! Unmittelbar darauf folgt ein zweiter Vergleich; Mönche singen zur Orgel, eine Verbildlichung der Schlussverse:

„Und solchen Eindruck gab mir grade wieder
Was ich vernahm, wie man ihn pflegt zu haben
Wenn den Gesang der Orgelton begleitet,
Dass man bald hört und bald nicht hört die Worte.“

Nicht ohne Stimmung ist das Bild vor Canto 17 des Purgatorio: felsige Bergspitzen ragen aus nebligen Dünsten, eine gute Schilderung des Vergleiches, mit welchem dieser Gesang beginnt; der hagere Geizhals dagegen bei Canto 20, der im Golde wühlt, erscheint an dieser Stelle doch etwas trivial, ebenso wie das Schiff mit geschwellten Segeln



Domenico Fabris, Vignette zu Paradiso 4.

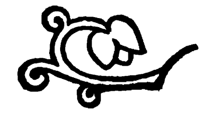
beim 24. Gesange, das direkt an manche Handschriften gemahnt (z. B. Altona). Auch ein Blitzstrahl zwischen schwarzen Wolken, der Paradiso 1. Vers 92—93 Dante's blitzschnelles Aufwärtsschweben versinnbildlicht, erscheint nicht recht glücklich, und Canto 2 wird gar das optische Experiment mit drei Spiegeln sehr anschaulich abgebildet, gerade wie im Codex 4776 der Vaticana. Stellenweise will es überhaupt fast scheinen, als habe Fabris seine Bilder zu den Vergleichen den illustrirten Handschriften direkt abgesehen; Paradiso 4 zeichnet er ein „Lamm zwischen zweier Wölfe grausamer Gier“, ein Gleichnis, das schon der Miniator des Codex Palch. I. 29 der Magliabechiana zu Florenz in einem Initial anbrachte (Bassermann Tafel 34), und das dort, halb ornamental behandelt, ganz am Platze ist, hier aber mehr wie ein belehrender Holzschnitt aus einer Schulfibel wirkt, wie obenstehende Abbildung zeigen

mag. Durchaus original ist vor Paradiso 14 ein Knabe, der, auf dem Rande einer grossen Schale sitzend, mit einer Gerte kreisförmige Wellen in derselben hervorruft, nach Vers 1—3:

> „Vom Mittel wallt zum Rand, vom Rand zum Mittel
> Das Wasser, wenn's von aussen oder innen
> Berührt wird in kreisförmigem Gefässe."

Man sieht, hier ist im Sinne der alten Miniatoren mit voller Konsequenz der Weg eingeschlagen, den Bassermann in seiner Schlussbetrachtung dem Dante-Illustrator der Zukunft als den einzig richtigen empfiehlt, doch ist allerdings dieser missglückte Versuch eines bescheidenen Talentes wenig geeignet, uns für sein Princip zu erwärmen. Das Gleiche gilt von den vielen historischen Scenen, welche Fabris eingestreut hat. Ausser zahlreichen oft sehr geschmacklosen „Charakterköpfen" und Halbfiguren der im Gedicht erwähnten Personen schildert er auch die erzählten Vorgänge in der Oberwelt, vom Schiffbruch des Odysseus (Inferno 26, vgl. Vaticana 4776, Bassermann Tafel 37) bis zur Ermordung des Buondelmonte im 16. Gesang des Paradieses, doch entsprechen diese Bildchen nur etwa den Ansprüchen, die wir heute an ein populäres Geschichtsbuch für die reifere Jugend zu stellen gewohnt sind. Die manchmal ganz leidlichen Ansichten der erwähnten Städte und Landschaften dagegen zeigen schon das historisch erläuternde Streben, das in einigen der neuesten Dante-Ausgaben, von denen später die Rede sein wird, erst voll zum Durchbruch gelangte.

Nicht lange mehr währte es, bis die Romantik allerwärts gesiegt hatte; das Schwanken und Ringen war beendet, der Kampf entschieden. Das christliche Mittelalter triumphirte aufs Neue über die klassische Götterwelt. Eine Vereinigung der feindlichen Gewalten, gleichsam ein neutrales Gebiet, bot aber die grossartige Verschmelzung antiker und mittelalterlicher Ideen, die Göttliche Komödie dar. Ihr blieb auch die neue Kunst treu, welche jetzt Europa beherrschte.





3. Die deutschen Romantiker.

Wie in König Ludwig I. von Bayern die neue deutsch-romantische Kunst für ihre monumentalen Arbeiten einen gesinnungsverwandten Mäcen fand, so erwuchs der Dante-Illustration im Besonderen ein fürstlicher Förderer in der Person des Prinzen und späteren Königs Johann von Sachsen, der unter dem Pseudonym Philalethes als Übersetzer der Divina Commedia ebenso unvergessen bleiben wird, wie er als Herrscher in seines Volkes Gedächtnis lebt.

Nirgends können wir darum den Einfluss Dante's auf die deutsche Kunst dieser Periode besser studiren, als in Dresden, in der hinterlassenen Sammlung des gelehrten und kunstsinnigen Fürsten, welche jetzt einen Theil der prinzlichen Secundogenitur-Bibliothek auf der Brühl'schen Terrasse bildet. In einer Gedächtnisrede auf den König, welche im Jahre 1874 unter dem Titel: „Zur Charakteristik König Johann's von Sachsen in seinem Verhältnis zu Wissenschaft und Kunst“ im Druck erschien, sagt Dr. Joh. Paul v. Falkenstein: „Dass Dante's Poesie nach den verschiedensten Richtungen hin auch die Künstler anregte, ihr den Stoff für Handzeichnungen und Gemälde zu entnehmen, war natürlich; und durch das Streben ausgezeichneter Künstler, dem geistvollen Übersetzer und Kommentator des Dante eine Aufmerksamkeit zu erweisen und den Dank dafür auszudrücken, dass er ihnen einen grossartigen, poetischen Stoff aufgeschlossen hatte, entstand bald eine Sammlung höchst interessanter Bilder und Zeichnungen, die durch die liebenswürdige Theilnahme der königlichen Familie jährlich so vermehrt und erweitert wurde, dass ein recht eigentliches Dante-Album entstand, auf welches der König mit Recht einen hohen Werth legte, da zum Theil von sehr ausgezeichneten Künstlern Denkmäler der Liebe zu Dante und zum König darin niedergelegt sind.“ In der That enthalten die beiden mächtigen Mappen, deren beste Blätter Baron Locella in seinem Buche „Dante in der deutschen Kunst“ publicirt hat, Werke fast aller bedeutenden Künstler jener Zeit, und da es fast unmöglich sein dürfte, all die unzähligen Dante-Kompositionen der romantischen Periode, welche in deutschen Galerien und Privatsammlungen verstreut liegen, zu sichten und zu besprechen, so muss die Dresdner Sammlung immer wieder den Kern und Ausgangspunkt für diesen Abschnitt bilden. Aus der Art ihrer Entstehung erklärt es sich freilich von selbst, dass sich auch manches Minderwerthige darin findet, da persönliche Rücksichten und Aufmerksamkeiten gelegentlich

mitsprachen; doch auch die Besten sind vertreten, und gleich der gewaltige Führer der deutsch-römischen Künstler-Gemeinde, die man als Nazarener zu bezeichnen pflegt, führt uns in die Dresdener Sammlung:

Peter Cornelius (1783—1867). Statt der antiken Mythologie war es jetzt das christliche Mittelalter, welches den Künstlern als Ideal vorschwebte, ja die frommen „Klosterbrüder von S. Isidoro“ erblickten das Heil geradezu in einer Verschmelzung von Kunst und Religion, in schwärmerischer Hingabe an das Christenthum und in einer Nachahmung der frühen italienischen Meister, in welchen sie diese Ideale am naivsten und reinsten verkörpert sahen, während die noch vor Kurzem vergötterte Antike jetzt als heidnisch und profan verpönt war. Cornelius allein war es, der sich die Freiheit des Gedankens dieser schwärmerischen Richtung gegenüber bewahrte, und bei dem neben der Bibel auch noch Homer, Shakespeare und Dante lagen und einen wesentlichen Einfluss auf seine künstlerische Entwickelung ausübten. Er ist denn auch unter allen seinen Genossen der Einzige, welcher die Göttliche Komödie als Ganzes ergriff und künstlerisch verarbeitete, während die Anderen dieselbe zwar kannten und schätzten, aber doch immer nur zu Einzelscenen daraus sich angeregt fühlten; ja Cornelius ist, mag man auch in der Formensprache die Selbständigkeit vermissen, seit Jahrhunderten der Erste, welcher die Gedankenwelt der Commedia frei schaffend zu einem monumentalen Kunstwerk auszugestalten wusste, wie vor ihm nur Signorelli und Michelangelo. Durch die Wiedererweckung der Freskomalerei hoffte Cornelius Deutschland eine grosse Kunst wiederzugeben; zwei Freskowerke sind es auch, zu denen Dante ihn begeisterte, die Decke in der Villa Massimo zu Rom, und die Malereien der Ludwigskirche in München.

Noch während seiner Arbeit in der Casa Bartholdy ging er an die Entwürfe zum Dantezimmer der Villa Massimo, das ursprünglich ganz von ihm ausgemalt werden sollte; nach seinem Weggang malte Veit die Decke, und Koch, wie oben erwähnt, die Wände. Die vier Wände sollten in zehn Hauptbildern bestehen, „ohne die kleineren Gemälde, Basreliefs, Verzierungen und Architektur“, die Decke war für das Paradies bestimmt. Am 26. August 1817 schreibt Cornelius an Wenner: „Die Zeichnung zum Paradies ist im Karton fertig. Ich habe es gleichfalls in die Malerei zu übersetzen gesucht, und gestrebt allem Metaphysischen eine Gestalt zu geben, ohne ihm die symbolische Bedeutung zu nehmen oder es zu schwächen. Ich rücke den Beschauer auf jene Stelle des Himmels, wo er denselben mit allen Seligen, Heiligen und Engeln in Gestalt einer Rose übersieht. Im innersten und höchsten Himmel ist Dante und S. Bernhard, welche durch Vermittelung der heiligen Jungfrau zur Anschauung Gottes gelangen. Ich zeige die drei Personen der Gottheit selbst, nicht die drei Ringe des Dante; dieses, gleichsam als Mittelpunkt und Schlussstein des Ganzen, wird von einem Kreis von Cherubimköpfen eingeschlossen. Von da aus gehen nur vier

grosse Strahlen, die aber wie obenerwähnter Kreis architektonisch gehalten und ebenfalls mit Engeln angefüllt sind, nach dem Charakter der neun Chöre, welche die Himmel tragen und bewegen. Die vier Räume, die daraus entstehen, werden jeder noch einmal durch einen reichen Feston von Blumen, Früchten und Vögeln getheilt, der ebenfalls sich von der Mitte nach den vier Ecken der Decke zieht. Auf diese Weise erhalte ich acht Felder, welche nach der Eintheilung des Dante von Heiligen und Seligen ausgefüllt sind, sodass sie einen grossen Kreis um das mittlere Feld ziehen und so die Rose bilden. Um die ganze Decke geht ein grosser Reif, gleichsam eine Milchstrasse von Sternen, und unter jedem Chor oder Abtheilung der Heiligen sieht man dasjenige Gestirn, worein Dante sie versetzt. Die acht Felder habe ich folgendermassen ausgefüllt. Dante an der Seite der Beatrice steigt schwebend in den ersten Kreis des Himmels als im Monde. Hier findet er die Jungfrauen und namentlich Piccarda und ihre Genossen. Im zweiten Felde nehme ich zwei Planeten an, Merkur und Venus. Hier sieht man Justinian, den Minnesänger Folko von Marseille und die Cunizza. Im dritten Feld als in der Sonne sind die Doktoren als St. Bonaventura, Albertus Magnus, Thomas von Aquin. Das vierte Feld bezeichnet wiederum zwei Planeten, und zwar Mars und Jupiter; hier sieht man die christlichen Helden und Fürsten, als Karl den Grossen, Konstantin, Gottfried von Bouillon, Josua und Judas Makkabaeus. Im fünften als im Saturn sind die Kontemplativen, St. Benedict, St. Romuald, St. Franciscus und St. Dominicus. Im sechsten sieht man Dante und Beatrice im Zeichen der Zwillinge, wo ersterer von Petrus, Jakobus und Johannes in seinem Glauben, seiner Hoffnung und Liebe gleichsam examinirt wird. Die beiden letzten deuten den empyreischen Himmel an. Man sieht eine Reihe von Heiligen aus dem alten und neuen Bunde; diese Reihe fängt mit Adam an und schliesst mit Johannes dem Täufer." — Dieser Entwurf zur Decke, welcher theilweise miniaturartig mit Wasserfarben ausgemalt wurde und jetzt unter Glas und Rahmen in der Secundogenitur-Bibliothek zu Dresden bewahrt wird, kam leider nicht durch den Meister selbst zur Ausführung, da dieser die Arbeit liegen liess, als er 1819 dem Rufe König Ludwig's nach München folgte. Nur drei grosse Kartons waren fertig, von denen sich der eine, die beiden letzten Felder enthaltend, jetzt im Museum zu Leipzig befindet; er wurde von Schäfer gestochen, und ist bei Dohme, Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts Bd. I, sowie in den „Kunsthistorischen Bilderbogen" No. 42,3 abgebildet. Die einzelnen Scenen des Entwurfes wurden in Umrissen von Adam Eberle lithographirt, und 1830 mit Text von Döllinger herausgegeben, während Locella auf Tafel 20 den Entwurf im Ganzen wiedergiebt.

Cornelius war, wie schon aus der oben citirten Beschreibung hervorgeht, bewusst von Dante mehrfach abgewichen, und hatte nach freien künstlerischen Gesichtspunkten gehandelt. So stellte er die Dreieinigkeit

als Mittelpunkt des Ganzen dar, während der Dichter sie nur in einem Gleichnis ahnen lässt, und er zeigt uns die Heiligen mit feinem künstlerischem Gefühl sitzend, Dante und Beatrice allein stehend, wodurch der Gegensatz zwischen der Ruhe der Seligen und den Beiden, welche die Himmelssphären durchwandern, trefflich ausgedrückt ist.

Philipp Veit (1793—1877), welcher die Ausführung in Fresko übernahm, glaubte sich wörtlicher an den Dichter anschliessen zu müssen und liess im Mittelbilde Dante und St. Bernhard nur die Madonna anbeten, über welcher der heilige Geist als Taube in einer Glorie schwebt. Eine übereinstimmende Aquarell-Skizze hierzu befindet sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt, während eine frühere Skizze Veit's, jetzt in Frankfurter Privatbesitz, sich noch der Auffassung des Cornelius nähert, und neben der Madonna auch den segnenden Christus zeigt. — Auch dass Veit im engeren Anschluss an Dante alle Seligen stehend oder schwebend darstellte, zeugt zwar von genauer Bekanntschaft mit der Dichtung, künstlerisch ist aber unzweifelhaft Cornelius der Grössere, welcher über die blosse Illustration hinausging und ein monumentales Ganzes zu schaffen gedachte, in welchem Einzelheiten sich der Gesammtidee unterordnen mussten. — Eine leicht mit Sepia getönte Bleistiftzeichnung von Veit, zu Paradiso 24, befindet sich auch in der Sammlung König Johann's zu Dresden; links kniet Dante, hinter ihm sieht man in einer Mandorla Beatrix, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch haltend, worin die paulinische Definition des Glaubens steht. Rechts Petrus, hinter ihm zwei andere Heilige. Das Blatt ist entschieden in der Komposition gross gedacht, in den Formen aber fast allzu weich.

Gewiss ungern verliess Cornelius die Arbeit in Villa Massimo, und er that es nur, weil ihm grössere Aufgaben in München in Aussicht gestellt waren. Die Welt Dante's lebte dennoch in ihm fort, und bald fand er auch in seiner neuen Heimat Gelegenheit, dies zu bethätigen, als ihm die Ausmalung der Ludwigskirche übertragen ward. Mit welcher Begeisterung ihn diese Aufgabe erfüllte, sei hier mit seinen eigenen charakteristischen Worten gesagt, die einem an Fräulein Emilie Linder gerichteten Briefe vom 20. Januar 1829 entnommen sind: „Schon seit sechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos in der Malerei, mit einer gewaltigen Commedia divina, und ich hatte häufig Stunden und ganze Zeiten, wo es mir schien ich wäre dazu ausersehen. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden? Das Universum öffnet sich vor meinen Augen. Ich sehe Himmel, Erde und Hölle; ich sehe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ich stehe auf dem Sinai und sehe das neue Jerusalem; ich bin trunken und doch besonnen.“ Es war ihm nicht vergönnt, den grossartigen Plan in vollem Umfange durchzuführen, er musste ihn vielmehr den verfügbaren Mitteln anpassen, indem er sich auf Querschiff und Chor beschränkte, und leider ist uns nicht einmal seine erste Idee erhalten. Nur sein

gleichzeitiges Bild „Christus in der Vorhölle", in der Galerie Raszynski zu Berlin, bewegt sich ganz in diesem Ideenkreise und gehört in gewissem Sinne mit hierher. In dem Bildercyklus der Ludwigskirche stellte Cornelius gleich Michelangelo den ganzen Weltprocess, von der Schöpfung durch Sündenfall und Erlösung bis zum jüngsten Gericht, dar, und gleich jenem legte er das Hauptgewicht auf die Darstellung des Gerichtes, welches, allen Gläubigen zur ernsten Mahnung, die Chorwand der Kirche einnimmt. Im jüngsten Gericht nun gab er vor Allem seiner Begeisterung für Dante Ausdruck, und mit diesem haben wir uns desshalb hier vornehmlich zu beschäftigen. 1835 war der jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindliche Karton (eine Skizze besitzt das Städel'sche Museum in Frankfurt) fertig und erregte einen Sturm der Bewunderung, 1836 bereits ging er an die Ausführung in Fresko, die er bis 1840 vollkommen eigenhändig beendete. Auf Wolken thront Christus als Richter inmitten von Engeln und Heiligen, zu seinen Seiten knieen Maria und Johannes, während unter ihm Engel mit Posaunenton das Gericht verkünden. Unten in der Mitte steht der Erzengel Michael mit Schwert und Schild, die Erlösten von den Verdammten mit unerbittlicher Ruhe scheidend. Links ist das Aufsteigen der Seligen geschildert, unter denen wir Dante, Fra Angelico und König Ludwig erblicken, rechts das Urtheil der Verdammten und ihr vergebliches verzweifeltes Emporstreben zu den Regionen der Auserwählten. Der Fürst der Unterwelt, eine Mischung des Minos und des Satan, nimmt sie in Empfang, durch Krone, Fledermausflügel und Schlangenschweif gekennzeichnet. Mit den Füssen tritt er die Verräther Judas und Segest, ein von Cornelius unabhängig von Dante hinzugefügter geistreicher Zug, vor ihm harren die Sünder der sieben Todsünden des Urtheilspruches: die kuttentragenden Heuchler, die von einem lüsternen Dämon gepackte Wollüstige, der feiste Schlemmer, der hagere Neidische mit verzerrtem Gesicht, der von einem Teufel gepeitschte Geizhals mit dem Geldbeutel in der Faust, der Träge, welcher selbst zum Gericht sich herantragen lässt, und der hochmüthige König, der von zwei Teufeln herabgezogen wird und noch im Sturz seine Krone krampfhaft festhält. Niemand wird sich vor diesem Bilde dem Eindruck eines gewaltigen Künstlergeistes entziehen können, und gerade wie bei Signorelli und Michelangelo ist es die freie und selbstschöpferische Beherrschung des Stoffes, die neuschaffende Durchdringung der Geisteswelt des Dichters, welche das Werk so hoch über andere erhebt. Auf der anderen Seite aber ward die Kunst des Cinquecento, der er dem Gedankengehalt nach ebenbürtig zur Seite steht, verhängnisvoll für Cornelius, indem er den bewunderten Meistern auch die Formenbehandlung ablauschte, und so trägt auch dieses Meisterwerk den grossen unheilbaren Zwiespalt der Cornelianischen Kunst in sich, dass es, innerlich von tiefstem Geiste durchweht, äusserlich doch nur eine Nachahmung in grösstem Stile ist. Dazu kommt die dem Cornelius eigene mangelhafte und allzu bunte Farbengebung, welche den Eindruck sehr

abschwächt, und mit Recht ist hervorgehoben worden, dass man das Ganze weit besser im Karton oder in dem trefflichen Stich von Merz (abgebildet bei Dohme, Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts Bd. II) geniessen kann, als vor dem Original, wie denn überhaupt die Kunst des Cornelius und seiner Genossen vorwiegend eine gelehrte Karton-Kunst war, welche die technische Seite des Malens nur allzusehr vernachlässigte. Die Kunstgeschichte hat in dieser Hinsicht ihr Urtheil über Cornelius gesprochen, und hat seinen Einfluss bei aller Bewunderung im letzten Grunde als verhängnisvoll erkannt; in unserer Iconografia Dantesca gebührt ihm aber jedenfalls ein hervorragender Platz als einem der tiefsinnigsten künstlerischen Interpreten des Dichters.

Neben Cornelius treten seine Genossen und Schüler sehr in den Hintergrund; Friedrich Overbeck (1789—1869) verhält sich zu ihm, wie Raffael zu Michelangelo. Wie Raffael brachte er denn auch nur Dante's Porträt in einem grossen Gemälde an, in dem bekannten „Triumph der Religion in den Künsten“ des Städel'schen Institutes zu Frankfurt, worin sein ganzes Programm enthalten liegt, und zugleich seine künstlerische Unselbständigkeit vielleicht am schlagendsten zum Ausdruck gelangt. Eingehend beschäftigte sich dagegen mit der göttlichen Komödie

Johann Anton Ramboux (1790—1866), der, aus David's Schule hervorgegangen, sich später in Rom ganz den Nazarenern anschloss, und namentlich durch seine Aquarellkopien altitalienischer Bilder bekannt wurde. Unter seinen eigenen Gemälden befindet sich ein „Hungertod des Ugolino und seiner Söhne“, und das Städel'sche Institut in Frankfurt besitzt von ihm eine ganze Folge von Darstellungen aus der Commedia. Es sind zehn grosse, leicht kolorirte Zeichnungen (durchschnittlich 1 m breit und 80 cm hoch), welche im Katalog die Nummern 472—481 tragen. Das erste Blatt ist als Titel gedacht, und zeigt Dante visionär aufwärts blickend, während der Rand unten Dante, Virgil und die Thiere, an den Seiten die Höllenstrafen, und oben die Seligkeit der Erlösten schildert. Hierauf folgen die eigentlichen Illustrationen des Gedichtes: No. 473, Inferno 3. Der Kahn des Charon und die Geister derer, welche weder Gutes noch Böses gewollt. No. 474, Inferno 4. Die tugendhaften Heiden und ungetauften Kinder. No. 475, Inferno 5. Paul und Francesca schweben auf Dante zu. Sie tragen, entsprechend der romantischen Auffassung, reiches Zeitkostüm, und sind von einem Schwert gemeinsam durchbohrt. No. 476, Inferno 8. Die Dichter werden von Phlegias übergefahren. No. 477, Purgatorio 2. Der vom Engel geführte Kahn mit Seelen. No. 478, Purgatorio 3 und 4. Dante's Begegnung mit Manfred. No. 479, Purgatorio 5 und 6. Dante begegnet einer Schar Seelen, die das Miserere singen, und darauf dem Sordello. No. 480, Purgatorio 7. Seelen von Fürsten auf einer Wiese. No. 481, Purgatorio 8. Die Engel mit Flammenschwertern zu den Seiten einer Schar von Seelen, darunter Malaspina. — Es ist zweifelhaft, ob

der Künstler ursprünglich beabsichtigte, nach und nach alle Hauptscenen des Gedichtes zu illustriren, jedenfalls aber ist es ein eigenartiges Unternehmen, einen Cyklus von leicht kolorirten Zeichnungen in so grossem Massstabe zu Dante's Dichtung zu geben. Die Ausführung steht ganz auf dem Boden der Kunst der Nazarener, und erinnert am meisten an die früheren Arbeiten von Veit.

Joseph von Führich (1800—1876), von dem die Dresdener Dante-Sammlung zwei schöne Bleistiftzeichnungen besitzt, wählte, seiner ganzen Art entsprechend, Scenen zum Gegenstande der Darstellung, welche dem kirchlichen Gebiete naheliegen. Die erste ist Purgatorio 8 entnommen (Locella Tafel 10), und zeigt die lobsingenden Seelen, zu deren Schutz zwei Engel mit Schwertern herniederschweben. Links nahen Dante und Virgil mit Sordello, der als mittelalterlicher Sänger mit umgehängter Laute dargestellt ist. Führich trifft wie Wenige den mystisch-verzückten Ton dieser Scene, wenngleich nicht zu leugnen ist, dass seine anmuthigen Gestalten mit dem frommen Augenaufschlag doch etwas der Kraft entbehren. Das andere Blatt ist eine Scene aus dem 10. Gesang des Purgatorio, und schildert Dante und Virgil in Betrachtung der Marmorreliefs, welche David vor der Bundeslade und die Verkündigung darstellen; neben ihnen bewegt sich der Zug der Hochmüthigen, welche schwere Felsblöcke tragen. Hohe Anmuth der Form in Verbindung mit einer etwas schwermüthigen Gesammtstimmung verleiht gerade dieser Zeichnung einen ganz eigenen Reiz (Locella Tafel 12).

Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) endlich ist in Dresden — wo sich auch alle folgenden Blätter befinden — mit einer Sepia-Zeichnung zu Inferno 9 (Locella Tafel 5) vertreten, welche 1835 entstand. Der Engel öffnet den Dichtern das von Teufeln versperrte Thor der Höllenstadt, eine Scene, welche durch die etwas gesuchte Komposition und das Streben nach äusserer Schönheit jeglicher Kraft und Energie entbehrt.

Von den Münchener Künstlern, die sich mehr oder weniger an die Richtung der Nazarener anschlossen, ist zunächst

Heinrich Hess (1798—1863) zu nennen, welcher 1838 ein Aquarell zu Purgatorio 1 malte (Locella Tafel 7). Die Dichter knieen am Ufer und betrachten den vom Engel geführten Kahn, der die Seelen nach dem Reinigungsberge bringt. Das Blatt ist sehr bezeichnend für Hess, und nach der Weise der präraffaelitischen Meister in lebhaften bunten Farben, doch ohne jede malerische Wirkung in modernem Sinne, ausgeführt. Es wurde 1840 von Zumpe gestochen, und der Ausgabe von Philalethes beigegeben.

Moritz v. Schwind (1804—1871), der liebenswürdige und unerreichte Meister deutscher Märchenpoesie, steht der Commedia naturgemäss im Grunde fremd gegenüber, und so lässt uns auch seine Sepia-Zeichnung zu den Schlussversen des 24. Gesanges des Paradiso kalt. Petrus steigt zu Dante hernieder, ihn umarmend, daneben steht Beatrix;

eine durchaus edle, aber im Vergleich zu Schwind's übrigen Werken sehr akademisch wirkende Gruppe. (Vom Jahre 1849. Locella Tafel 19.)

Wilhelm v. Kaulbach (1805—1874) wählte eine drastischere Scene. Seine Bleistiftzeichnung zu Inferno 7 zeigt links Dante und Virgil auf einem Felsen am Ufer des Styx stehend; sie blicken auf die nackten Sünder herab, welche sich in dem Schlammpfuhle befinden, und theils sich gegenseitig beissen, theils tief unten kaum erkennbar in der eklen Flüssigkeit gurgeln. Ein höchst origineller Zug ist es, wie sich nach Vers 117 ff. Strudel und Blasen im Wasser bilden, welche vom Munde der unter der Oberfläche befindlichen Sünder ausgehen. Man kann dem Blatt, obgleich es stellenweise an die Karikatur streift, eine gewisse infernalische Kraft nicht absprechen. Äusserst charakteristisch aber für Kaulbach ist die ironische Unterschrift: „Im ersten glorreichen Jahre der Deutschen Einigkeit gezeichnet von W. Kaulbach. 1848."

Ein Aquarell von Bernhard v. Neher (1806—1886) sei nur kurz erwähnt: die Dichter betrachten die vom Winde umhergetriebene Schar der Wollüstigen, darunter Paul und Francesca, echt romantisch in reichen Gewändern. (Inferno 5. Locella Tafel 3.)

Gustav Jäger (1808–1871), der Schüler Schnorr's und spätere Leipziger Akademiedirektor, hat zwei Scenen aus der Commedia gezeichnet, die seiner weichen Natur entsprechen. Die erste, zu Paradiso 9—11, ist in Bleistift ausgeführt, und stellt heilige Lichter in der Sphäre der Venus dar. Die andere, eine Sepia-Zeichnung vom Jahre 1847, zeigt nach Paradiso 21 den Eingang zur Sphäre des Saturn. Auf einer mächtigen Treppe sieht man aufwärts blickende und lobpreisende Selige in Mönchsgewändern, mit Flammenglorien um das Haupt. Im Vordergrunde schweben rechts Dante und Beatrice, denen von links Pater Damianus naht. — Ganz im Stile Raffael's bewegt sich

Joh. Schraudolph (1808—1879), dessen im Jahre 1856 ausgeführte Bleistiftzeichnung sich in der Komposition völlig an das Fresko in S. Severo zu Perugia anschliesst. In der Mitte auf einem Thron sitzen Gottvater und Christus, über ihnen schwebt die Taube. Rechts und links Maria und Johannes sowie Reihen von Heiligen, ferner Dante und S. Bernhard knieend (Paradiso 33).

Einen Übergang zu der deutsch-mittelalterlichen Historienmalerei bedeutet die mit Sepia leicht getönte Bleistiftzeichnung zu Paradiso 18 von

Eduard Steinle (1810—1886), welche Dante und Beatrice im Gespräch mit dem ritterlichen Cacciaguida zeigt, während im Hintergrunde prächtige Heldengestalten in ewiger Ruhe thronen. (Vom Jahre 1845. Locella Tafel 16.)

Endlich gehört hierher noch ein wenig bekannter Künstler, der in jungen Jahren vom Tode dahingerafft wurde, und der in drei grossen Kartons zur Göttlichen Komödie das Hauptwerk seines Lebens schuf:

Bonaventura Emler (1831—1862). Jedes der drei Reiche des Dichters ist zum Gegenstande einer umfassenden Darstellung gewählt,

wobei der Künstler mit richtigem Gefühl von einem blossen Nacherzählen absah, den Stoff vielmehr freier und selbständiger anordnete. Leider kommt er nur in seinen Ausdrucksmitteln über die Nachahmung der verschiedensten Vorbilder nicht hinaus. Auf dem Blatt zum Inferno finden sich alle Hauptscenen Dante's in willkürlicher Anordnung, ein Fries, der sich über das Ganze zieht, zeigt Dante mit den drei Thieren und die tugendhaften Heiden. In diesem Fries ist Raffael das Vorbild: Disputà und Parnass, auch die Schule von Athen, geben einzelne Motive dazu her. Im Hauptbilde dagegen dienen Signorelli und Michelangelo als Muster, deren Typen mehrfach ganz auffällig herübergenommen sind. Im Purgatorio nähert sich Emler den empfindsamen Düsseldorfer Romantikern; von links naht ein Kahn mit reichgekleideten Seelen, darunter alle Lieblingsfiguren der Romantik: der König, der Bischof, der jugendliche Sänger mit Lorbeerkranz und Leyer, der stolze Ritter, der demüthige Pilger, Mönch und Nonne, und schmachtende Jungfrauen. An einer stilvollen romanischen Pforte erblickt man den Engel als Wächter, vor dem die beiden Dichter knieen. Rechts Dante mit Beatrice und den vier Tugenden, sowie die Blumen pflückende Matelda. Die übrigen Hauptscenen des Purgatorio sind in einem Fries am Unterrande und in zwei Pilastern zu beiden Seiten enthalten. Das Paradies endlich, eine halbkreisförmige Komposition, gemahnt halb an die Disputà, halb an Dürer's Allerheiligenbild. In der Mitte thront die Madonna, über ihr erblickt man den segnenden Christus und den Kopf Gottvaters, ringsum Engel und Heilige. Die verschiedenen Scenen des Paradiso sind in einem Bogenfries angebracht, welcher das Ganze umgiebt. In den Zwickeln sind die Poesie und die Theologie dargestellt, wobei Raffael's Deckengemälde in der Camera della Segnatura geradezu als Vorlage benutzt wurden. Es ist ein bedauerliches Zeichen jener merkwürdigen rückwärts blickenden Kunstperiode, dass ein Mann von so grosser Auffassung und so bedeutendem Kompositionstalent nur in erborgten Formen seine Gedanken auszudrücken wusste. Die Kartons wurden 1862 in Wien und 1866 in München (mit Text von Karl Witte) photographisch vervielfältigt.

Unabhängig von Rom und München hatte sich inzwischen ein anderer Zweig innerhalb der deutschen Kunst kräftig entwickelt, dessen rasches Aufblühen namentlich auf den Berliner Wilhelm Schadow zurückzuführen ist. Es ist bekannt, wie eine ganze Schar junger talentvoller Künstler dem einflussreichen Lehrer folgte, als er 1826 von Berlin nach Düsseldorf übersiedelte, um die Leitung der dortigen Akademie zu übernehmen, und bald bildete sich daselbst jene festgeschlossene, einheitliche Schule heraus, welche ihrerseits wieder auf die Stätte, von der sie ursprünglich ausgegangen war, nicht ohne Rückwirkung blieb. Die wenigen Berliner Künstler, welche wir aus dieser Periode zu nennen haben, stehen mit den Düsseldorfern in engem Zusammenhang.

Am auffälligsten ist dies, wenigstens zeitweilig, bei

Carl Begas (1794—1854) der Fall, welcher sich mit merkwürdiger Wandelbarkeit der jeweilig herrschenden Geschmacksrichtung anzupassen wusste. Seine getönte Bleistiftzeichnung zu Dante (vom Jahre 1834, Locella Tafel 6), welche sich in Dresden befindet, entstammt seiner Düsseldorfischen Manier. Sie zeigt nach Inferno 23, Vers 34—66 Virgil, welcher Dante vor der nachstürmenden Teufelsrotte über den Felsabsturz zur Bulge der Heuchler hinabträgt. Das Blatt ist durchaus malerisch aufgefasst, und steht durch realistischere Behandlung der Figuren wie der Umgebung in einem scharfen Gegensatz zu den Arbeiten des Cornelius und seiner Anhänger.

Wilhelm Hensel (1794—1861), der Berliner Hofmaler und Professor, ist in der Dresdener Sammlung mit einer Zeichnung in Sepia und Blau zu Purgatorio 30 vertreten. Die unangenehm süssliche und sehr theatralische Darstellung enthält den knieenden Dante, vor welchem auf Wolken Beatrix in einer Glorie von Engelsköpfchen schwebt.

Hugo Freiherr v. Blomberg (1820—1871) endlich, der erst in Berlin bei Wach und später in Paris bei Cogniet sich ausbildete, war nicht mehr als ein guter Dilettant von ausgesprochen romantischer Richtung. Seine 27 Farbenskizzen zur Commedia, welche sich jetzt in Berliner Privatbesitz befinden und in den Jahren 1862—1864 bei Schauer in Berlin publicirt wurden, bieten aber doch in mancher Hinsicht viel Interessantes. Ein Titelbild zeigt im Anschluss an Purgatorio 9 Dante vom Adler emporgetragen, dann folgen die eigentlichen Darstellungen aus der Dichtung: Der Wald, Charon — mit unverkennbarem Einfluss der Dantebarke des Delacroix, Die heidnischen Poeten, Die frommen Heiden, Francesca von Rimini, Die Furien, Die Flammengräber, Die Centauren, Der Wald der Selbstmörder, Geryon, Die Verführer, Die Dämonen am Pechpfuhl — mit karikirten Teufelsfratzen sehr romantischer Art, Die Heuchler, Die Diebe, Die Zwietrachtstifter, Die Riesen, Ugolino, Der Kahn der Seelen (Purgatorio 1), Das Thal der Erwartung — mit charakteristischen historischen Kostümfiguren, Der Eingang zur Läuterung, Die Stolzen, Die Zornigen, Die letzte Stufe, Beatrice, Die Verderbnis der Kirche und Der Weg ins Paradies. — Erinnert diese Serie von Gemälden der Anlage nach zunächst an die Bilderreihe von Anton Ramboux, so stehen sich beide Künstler doch nach Technik und Auffassung diametral gegenüber. Dort strenge Zeichnung und ernster Gedanke, hier malerische Stimmung und romantische Empfindung. Von den Franzosen hat Blomberg die rein malerische Erfassung seiner Scenen gelernt; Licht und Schatten, Farbe und Bewegung ist es, was ihn fesselt, und ganz besonders liebt er es, grell beleuchtete nackte Körper im Gegensatz zum nächtigen Dunkel der Umgebung zu schildern. Seine Bilder sind nicht eine Illustrationsfolge, bei welcher die Farbe eine unwesentliche Zuthat bildet, sie sind, jedes für sich, als selbständige Gemälde gedacht, und bedeuten so einen Übergang

zum Tafelbild aus Dante, dem ein späterer Abschnitt gewidmet sein wird.

Das Gleiche gilt von der ganzen Düsseldorfer Schule. Herrschte in München der Karton, so wollte man in Düsseldorf malen; träumte der gedankentiefe Cornelius von einer gewaltigen Zusammenfassung des geistigen Gehaltes der Commedia in monumentalen Cyklen, so griff diese Malerschule nur besondere Scenen des Gedichtes heraus, um sie zu abgerundeten Einzelbildern zu gestalten. Es liegt auf der Hand, dass die erstere Auffassung der Dichtung die unendlich viel tiefere ist, und dass jedenfalls die Düsseldorfer der Göttlichen Komödie innerlich viel ferner standen; trotzdem haben gerade die Bedeutendsten von ihnen sich immer wieder Dante zugewandt, aber sie suchten ihn nicht zu durchdringen, sondern sie durchsuchten ihn nach malerischen Motiven, und es ist höchst interessant zu sehen, wie ein Jeder nur diejenigen Scenen herausgriff, welche seiner besonderen Natur und Art am meisten entsprachen. Sehr charakteristisch tritt uns dies bei

Karl Friedrich Lessing (1808—1880), dem Bahnbrecher des eigentlichen Historienbildes, entgegen. Sein in Dresden befindliches Blatt aus dem Jahre 1852 (Locella Tafel 9) zu Purgatorio 4 ist zwar nur in Sepia ausgeführt, zeigt aber trotzdem durch die breite Pinselführung, die sorgfältige Abstufung der Farbentöne, die kräftige Modellirung der Gestalten eine durchaus malerische Behandlung. Der Auffassung nach freilich ist die Scene, wie Dante mit den Seelen der Trägen spricht, unter denen Belacqua durch eine neben ihm liegende Laute charakterisirt wird, ein reines Historienbild im Sinne Lessing's geworden; der Hauptnachdruck ist auf die realistischen Köpfe und die historisch getreuen Kostüme gelegt, und treffend bemerkt Bassermann, dass diese Gruppe ebensogut einer Hussitenpredigt, als zufällig gerade Dante's Worten lauschen könnte.

Von Heinrich Mücke (1806—1891), der auch in einem Ölbild „Dante die Göttliche Komödie vorlesend“ sein Interesse für den Dichter bekundete, besitzt die Dresdener Sammlung eine schwache Zeichnung zu Purgatorio 29, Vers 31 ff. (entstanden 1862, Locella Tafel 14), welche Dante's Traum schildert.

Julius Hübner (1806—1882) zeichnete zwei Scenen aus dem Purgatorium. Die erste, zu Canto 1, zeigt links den ehrfürchtig knieenden Dante, hinter ihm steht Virgil als schöner Jüngling mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupt. Rechts naht Cato, eine prächtige Greisengestalt mit herrlichem ausgeprägtem Kopf, der sehr an Dürer's Paulus erinnert; im Hintergrunde das Meer. Das Blatt, gezeichnet 1839, entspricht ganz der weichen und etwas konventionellen Art Hübner's. Es wurde von Weger gestochen und der Ausgabe von Philalethes vom Jahre 1865—66 beigegeben. Die andere Zeichnung stammt aus dem Jahre 1841 und stellt nach Purgatorio 28 Virgil und Statius dar, vor ihnen Dante, der

staunend jenseits des Baches die blumenpflückende Mathilde erblickt. Das Blatt ist in Federzeichnung mit Sepia und leichtem blauem Ton ausgeführt und trägt gleichfalls den weichen, unbestimmten Charakter der Hübner'schen Kunst.

Ernst Deger (1809—1885) giebt nur eine sehr allgemein gehaltene Darstellung zu Purgatorio 12. Es ist eine mit Weiss gehöhte Kohlezeichnung vom Jahre 1869, welche links Dante und Virgil mit gefalteten Händen zeigt, denen von rechts ein Engel erscheint. Oben zwischen Felsen erblickt man lobsingende Seelen. — Gleich Deger gehört

Franz Ittenbach (1813—1879) einer speciell kirchlichen Richtung innerhalb der Düsseldorfer Schule an. Wie seine bekannten Fresken in der Apollinariskirche zu Remagen ist auch seine Zeichnung zum elften Gesang des Paradieses (1863, Locella Tafel 15) sehr süsslich und nichtssagend. Um ein solches stereotypes Heiligenbild zu entwerfen, welches oben zwischen Engelsköpfchen die Halbfigur des segnenden Christus zeigt, und unten auf Wolken stehend, streng symmetrisch gruppirt, die Heiligen Franciscus, Bonaventura, Antonius von Padua und Klara, hätte der Künstler keinen Dante gebraucht. — Auch der Genosse Ittenbach's und Deger's bei der Arbeit in der Apollinariskirche,

Karl Müller (1818—1893), welcher im Jahre 1860 eine Zeichnung zu Paradiso 24 fertigte, kam über eine weiche Verschwommenheit der Form und des Ausdrucks nicht hinaus. Petrus schwebt auf den knieenden Dante und Beatrice zu, im Hintergrunde erblickt man eine Schar heiliger Lichter.

Eduard Bendemann (1811—1889), der Typus des Düsseldorfers, hat mehrere Darstellungen der Commedia entnommen. Eine mit Sepia und Blau getönte Bleistiftzeichnung zu Purgatorio 10—12 zeigt die Hochmüthigen, welche unter der Last schwerer Felsblöcke gebeugt einhergehen, während links Dante neben Virgil sich forschend bückt, um einem derselben — es ist der Miniator Oderisi — ins Antlitz zu schauen (1836, Locella Tafel 13). In den beiden oberen Ecken des Bildes sind Medaillons angebracht, welche die Verkündigung und den Sturz Satans darstellen. Das Blatt ist von einer verschwommenen, weichlichen Schönheit, und besonders Virgil als anmuthiger Jüngling mit puppenhaftem Lockenkopf wirkt sehr wenig sympathisch. Ebenso schwächlich ist die Zeichnung zu Paradiso 1, welche in Bleistift mit etwas Goldhöhung ausgeführt wurde (1843) als der Künstler bereits nach Dresden übergesiedelt war. Dante steht, die Commedia in der Hand haltend, mit Beatrice in Wolken. Dieses Blatt wurde im Stich vervielfältigt und den Ausgaben von Philalethes vom Jahre 1839—49 und 1865—66 beigegeben. Eine dritte Komposition Bendemann's endlich sei hier nur nebenher erwähnt, da sie sich nicht eigentlich auf die Göttliche Komödie bezieht: Dante und Petrarka mit ihren Geliebten, radirt von H. Bürkner.

Theodor Mintrop (1814—1870) redet in seiner Bleistiftzeichnung zu Inferno 18 (vom Jahre 1861) eine kräftigere Sprache. Rechts sieht

man die beiden Dichter, links Sünder von Teufeln gepeitscht. Ein entschiedener Realismus in den gut gezeichneten Akten und energische Bewegung zeichnen das Blatt von manchem anderen aus; ein ganz neues und originelles Motiv ist z. B. ein Teufel, der mit viehischem Vergnügen einem der Verdammten einen Fusstritt versetzt. — Dieselbe auf treuerer Beobachtung der realen Welt beruhende technische Tüchtigkeit, welche überhaupt den Düsseldorfern im Gegensatz zu der weltfremden Kunst des Cornelius und seiner Nachfolger immerhin nachzurühmen ist, kennzeichnet auch eine Komposition von

Albert Baur (* 1835) zu Inferno 11 und 12. Dante und Virgil stehen rechts auf felsigem Boden, von links stürmen drei Centauren auf sie ein. Im Hintergrunde erblickt man den Blutsee, in welchem die Seelen der Tyrannen stehen; Centauren schiessen nach ihnen. Rechts zwischen Felsen ist noch das Stierhaupt des Minotaurus sichtbar, und unten nackte Seelen, von Regen gepeitscht.

Gesondert ist hier noch ein Mann zu nennen, der äusserlich von der Düsseldorfer Schule seinen Ausgang nahm, sie an Kraft und Selbständigkeit aber weit überholte, der erst in neuester Zeit ganz richtig verstandene und gewürdigte unglückliche

Alfred Rethel (1816—1859). Es unterliegt keinem Zweifel, dass seine getuschte Bleistiftzeichnung zum dritten Gesang des Purgatorio (vom Jahre 1850, Locella Tafel 8, und Bassermann Tafel 67) das künstlerisch werthvollste Blatt der Sammlung König Johann's ist. Nicht eine Dante-Illustration freilich ist es, was er giebt, sondern ein mächtiges Geschichtsbild, angeregt durch Dante: die Bestattung Manfred's, des Hohenstaufen. Mit zwei Todeswunden in Stirn und Brust liegt der entkleidete Leichnam des Helden in einer Grube, die ihm am Flussufer bei der Brücke von Benevent bereitet wurde, neben ihm lehnt der zerhauene Schild mit den drei springenden Löwen. Rechts drängen sich die feindlichen Reisigen heran, um dem gefallenen Gegner die letzte Ehre zu erweisen, indem sie ihn sorgsam mit schweren Steinen bedecken. Links im Hintergrunde erblickt man hoch zu Ross den Sieger, Karl von Anjou, gefolgt von den Todtengräbern und zwei Priestern mit verlöschten Kerzen; die unversöhnliche Kirche hatte dem Gebannten die ehrenvolle Bestattung versagt. Das Ende eines gewaltigen Dramas steht uns mit furchtbarer Wucht vor Augen, ein Historienbild im grössten Stile und im besten Sinne dieses oft gemissbrauchten Begriffes, und Rethel's kraftvolle Formensprache lässt es mit einer unmittelbaren Eindringlichkeit zu uns reden, wie es eben nur ein Meisterwerk kann. Wer wollte angesichts dieses Blattes dem Künstler das Recht absprechen, dem Dichter freie Anregung zu einem selbständigen Kunstwerk zu entnehmen? Und doch steht Rethel's Bild damit ausserhalb der eigentlichen Darstellungen zur Commedia; denn nicht eine Scene der Dichtung schildert er, sondern das, was dort erzählt wird, und nicht nur Dante selbst hat er hierfür gelesen, sondern auch den historischen Kommentar zu dieser Stelle. Die

herrliche Komposition ist und bleibt kein Dantebild, sondern ein Historienbild, das ebensogut einem Geschichtschreiber entnommen sein könnte, wie andere Werke von Rethel's Hand, und bei aller Bewunderung müssen wir es durchaus erklärlich und berechtigt finden, dass die Dante-Illustration im Allgemeinen den hier eingeschlagenen Weg nicht verfolgt hat.

Die Dresdener Kunst dieser Periode bedeutet in vieler Beziehung nur eine Abzweigung von Düsseldorf; siedelten doch Hübner und Bendemann ganz dorthin über, und verdankten so manche von den Dresdener Professoren der Düsseldorfer Akademie ihre Ausbildung. Dass die Künstler sich fast ausnahmslos mit Scenen der göttlichen Komödie einmal versuchten, darf uns in der Residenz des königlichen Danteforschers Philalethes nicht Wunder nehmen; in der Sammlung des Königs finden wir Blätter von allen bedeutenden Dresdener Künstlern seiner Zeit.

Reine Landschaftsbilder zum Zwecke anschaulicher Schilderung von Stellen des Gedichtes sind die Blätter von Carl F. v. Rumohr (1785—1843), der zu Inferno 20, Vers 61—78 eine feine kleine Ansicht vom Gardasee in Aquarell malte, von Traugott Faber (1788—1863), der im Anschluss an Inferno 31, Vers 40 ff.* eine Sepia-Zeichnung des Schlosses Monte Reggione bei Siena giebt, und von Anton Arrigoni (1789—1851), der, gleichfalls in Sepia, den muthmasslichen Hungerthurm des Ugolino in Pisa darstellt (zu Inferno 33).

Moritz Retzsch (1779—1857) kleidete eine Huldigung für den König in die Form einer geschickten Anspielung auf Vers 83—84 des ersten Gesanges der Hölle; König Johann sitzt bei der Übersetzung der Göttlichen Komödie, von einem Genius inspirirt, vor ihm steht Dante's Büste. Die Worte, welche Dante an Virgil richtet:

„Der lange Fleiss sei und die grosse Liebe,
Mit der nach deinem Buch ich griff, mir günstig"

lässt Retzsch den Übersetzer dem Dichter zurufen. — Drei eigentliche Illustrationen von ihm zur Commedia lassen uns gänzlich kalt. Eine Scene zu Inferno 17, die Dichter auf Geryon's Rücken, diente den Ausgaben von Philalethes aus den Jahren 1828, 1839—49 und 1849 als Titelkupfer, die beiden anderen Blätter sind Inferno 21 (der Teufel mit dem Lucchesen) und 27 (Guido von Montefeltro auf dem Todtenbett, der Teufel und der hl. Franciscus) entnommen. Schon die zierliche Technik Retzsch's, der mit ganz fein gespitztem Bleistift die

---

* „Denn wie an seinem zirkelförm'gen Umfang
Mit Thürmen ist gekrönt Montereggione,
Also umthürmten mit dem halben Leibe
Den Rand, der rings umher den Schacht umgürtet,
Die schrecklichen Giganten."

Die Ansicht des Schlosses ist in der That, selbst noch im zerfallenen Zustande geeignet, das bezeichnende Bild des Dichters dem Verständnis näher zu bringen.

Linien nur leicht hinhaucht, passen wenig zu diesem Stoffe, und sein süsslicher Ausdruck ist geradezu abstossend, namentlich in dem faden Kinderköpfchen seines Virgil.

Am lebhaftesten von allen Dresdener Künstlern beschäftigte sich Carl Vogel v. Vogelstein (1788—1868) mit der göttlichen Komödie. In Dresden finden wir zwar von ihm nur eine 1858 gefertigte Zeichnung in Bleistift und Kreide zu Paradiso 3; links Dante in Sinnen versunken, rechts Beatrice, zwischen Beiden im Hintergrunde der Mond, als grosse durchsichtige Kugel gedacht, in deren Innerem man selige Geister erblickt. Inhaltlich bedeutender ist ein grosses Gemälde, das er 1842 in Rom ausführte, und das sich jetzt in der Akademie zu Florenz befindet; es wurde von Rordorf und Gonzenbach gestochen und in dem Werke: „Die Hauptmomente von Goethe's Faust, Dante's Divina Commedia und Virgil's Aeneis. Bildlich dargestellt und nach ihrem inneren Zusammenhange erläutert von C. Vogel von Vogelstein. München 1861" vervielfältigt. Hören wir die Beschreibung, die der Maler selbst im Text dieser Publikation giebt: „In der bildlichen Darstellung dieses wunderbaren Gedichtes zeigt uns zunächst der Künstler im Mittelbilde Dante auf dem Grabe seiner Geliebten, Beatrix Portinari, sitzend. In Sehnsucht, mit ihr wieder vereinigt zu sein, schaut er mit Begeisterung in die Regionen des Paradieses empor, und fasst den Entschluss, sich der Vereinigung mit ihr durch ein neues frommes Leben würdig zu machen. Dieser Entschluss fällt im Augenblicke mit der Schöpfung des Planes zu seiner Göttlichen Komödie zusammen, in welcher er, der Verstorbenen zum Denkmale, der Mit- und Nachwelt zur Belehrung, seine eigene religiös-sittliche Wiedergeburt poetisch beschreibt. Die Hauptscenen seines Gedichtes umgeben ihn in kleineren Bildern, deren Einfassung eine Kirchenfaçade, ähnlich der mit Musivbildern geschmückten am Dome von Orvieto aus dem dreizehnten Jahrhundert, bildet, welche oben in drei Pyramiden ausläuft. Auf den Spitzen der beiden niedrigeren sieht man die Bildsäulen des Papstes und des Kaisers, die guelphischen und ghibellinischen Faktionen bezeichnend, welche das Kreuz auf der mittelsten Pyramide in die Mitte nehmen. Der sich durchziehende landschaftliche Horizont stellt Florenz mit seinen Umgebungen vor." Zehn Scenen der Dichtung umgeben Dante: unten aus dem Inferno die Flucht vor den drei Thieren, der Kahn des Phlegias und Lucifer; in der Mitte rechts die Dichter das Licht wieder begrüssend, und der Engel an der Pforte des Purgatorio; in der Mitte links Scenen zu Purgatorio 4 und 27; oben Beatrice vom Wagen steigend, Dante und S. Bernhard, welche die Madonna anbeten, und Dante mit Beatrice von Dominicus, Franciscus und anderen seligen Geistern umgeben.

Es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, dass auch diese Zusammenstellung von Scenen der Commedia mit einem Porträt Dante's durch das Bild des Domenico di Michelino angeregt ist, besonders die Darstellung der Stadt Florenz im Hintergrunde weist mit Sicherheit

hierauf hin. Ein glücklicher Griff war dabei entschieden die architektonische Anordnung und Eintheilung des Ganzen, welche dieses Bild von dem des Michelino vortheilhaft auszeichnet. Trotzdem wirkt auch hier noch die Nebeneinanderstellung der Hauptscenen etwas trocken und lehrhaft, zumal Vogel in den Einzelbildern über konventionelle Wiederholung älterer Vorbilder kaum hinausgekommen ist. Um so mehr ist es zu bedauern, dass eine sehr reichhaltige und sicher höchst originelle Dante-Illustration von seiner Hand zur Zeit für verschollen gelten muss. Er besass nämlich ein Handexemplar der Göttlichen Komödie, die vierbändige römische Quartausgabe von 1815—1817, mit Schreib- und Zeichenpapier durchschossen, und hierin hatte er nicht nur Anmerkungen und Notizen aller Art eingetragen, sondern auch in durchaus selbständiger Weise eine besondere Illustration des Gedichtes versucht, indem er jeweilig zu einer Scene desselben den darauf bezüglichen Vergleich bildlich darstellte. Diese Kompositionen — es waren im Ganzen 96, und zwar 60 zur Hölle, 20 zum Purgatorio und 16 zum Paradies — waren theils mit Bleistift, theils mit der Feder, theils auch in Tusche oder Farben ausgeführt, und wurden von Zeitgenossen des Malers in der widersprechendsten Weise beurtheilt; während Witte sie als besonders geistvolle Interpretationen der Dichtung preist, schreibt Riegel nur kurz: „Das Sonderbarste, was in dieser Hinsicht wohl zur Welt gebracht worden ist, sollen die nach Dante gemalten Vergleiche des Carl Vogel (gen. v. Vogelstein) sein." Wie dem auch sei, zu beklagen ist es jedenfalls, dass die Erben des bekannten holländischen Danteforschers Dr. Hacke van Mijnden das werthvolle Exemplar aus dessen Nachlass nicht herauszufinden vermögen. Meine diesbezügliche ausführliche Korrespondenz ist trotz aller Liebenswürdigkeit, mit der sie beantwortet wurde, ergebnislos geblieben, und auch eine öffentliche Umfrage in mehreren Zeitschriften brachte keinen Erfolg. — Welch' gefährliches Unternehmen es übrigens ist, die Vergleiche Dante's zu illustriren, zeigt ein Blatt aus der Dresdener Sammlung, das den zugleich als Landschaftsmaler nicht unbegabten Leibarzt des Königs

Dr. Carl Gustav Carus (1798—1869) zum Urheber hat. Es ist eine kleine Ölskizze zu Inferno 15, Vers 18—19:

. . . „Wie wohl des Abends
Beim Neumond Einer auf den Andern hinblickt",

und so sehen wir denn vor einer gothischen Kirche drei Männer in altdeutscher Tracht im fahlen Mondenschimmer misstrauisch an einander vorübergehen, ein harmloses Genrebildchen, das aber, als Dante-Illustration betrachtet, geradezu läppisch wirkt. Zwei andere Blätter von Carus zeigen eine Naturskizze aus Fiesole zu Paradiso 16, 121—122, und die Dichter, welche nach der Durchwanderung der Hölle das Licht wieder begrüssen. Eine Zeichnung von Gustav Adolph Hennig vom

Jahre 1835, welche Dante und Virgil im Gespräch mit den in Flammen gehüllten Helden Odysseus und Diomedes (Inferno 26) darstellt, sei nur kurz erwähnt, ebenso drei Sepia-Zeichnungen von Karl Gottlieb Peschel (1798—1879), von denen zwei im Stile eines Schauerromans die Geschichte des Ugolino erzählen, und die dritte den Engel an der Pforte des Purgatorio zeigt. Auch ein Aquarell von Johann Karl Bähr, gemalt 1840, ist sehr schwach. Es schildert nach Purgatorio 5 und 8 die Engel, welche die Schlange vertreiben und Sordello; ein Ölbild desselben Künstlers zeigt Dante und Virgil vor der Stadt des Dis, deren Thor ein Engel öffnet. Bähr war auch literarisch als Danteforscher thätig, und schrieb u. A. „Dante's Göttliche Komödie in ihrer Anwendung nach Raum und Zeit. 1852" und „Vorträge über Dante's Göttliche Komödie. 1853".

Der liebenswürdige Adrian Ludwig Richter (1803—1884) mit seinem deutschen Kindergemüth ist gleichfalls in der Reihe der Dresdener Dante-Illustratoren vertreten, so wenig er auch naturgemäss zu diesem Stoff passte. In seiner Selbstbiographie zwar nennt er den Fremdenführer, der sich seiner bei der Ankunft in Florenz bemächtigt, seinen Virgil, und erblickt über dem Thor des wenig einladenden Gasthauses im Geiste die Worte: „Lasciate ogni speranza o voi ch' entrate", doch wird Niemand aus diesen Scherzen auf ein inneres Verhältnis zu Dante's Werk schliessen wollen. Eine Sepia-Zeichnung zu Inferno 1, Dante und die Thiere, erinnert etwa an Schnorr's Art; das andere Blatt zeigt die Madonna, von Dante, S. Bernhard und zwei Engeln angebetet, und wurde als Umschlagskizze zur Ausgabe von Philalethes 1849 lithographirt. Befremdend ist bei dem letzteren Blatte die Unterschrift „K. L. Richter 1849", welche wohl nur so zu erklären ist, dass sie nicht vom Künstler selbst herrührt, sondern von einem Anderen, der sich in dem Vornamen irrte.

Zwei Blätter von Bildhauern bedeuten natürlich ein Vorwiegen des plastischen Elementes und einen gewissen Rückschlag zum Klassicismus: eine 1835 gefertigte Zeichnung von Ernst Rietschel zu Inferno 15, welche in friesartiger Anordnung Dante und Virgil im Gespräch mit Brunetto Latini, im Hintergrund laufende Seelen zeigt, und ein schönes leicht aquarellirtes Blatt aus dem Jahre 1844 von Ernst Hähnel, zu Inferno 24 und 25; die Dichter stehen auf einem Felsendamm, und sehen staunend herab in den Schlangenpfuhl, in dem Agnello Brunelleschi, Cacus und mannigfache Verwandlungen von Menschen und Schlangen dargestellt sind. Auch dem viel jüngeren Theodor Grosse (1829—1891) merkt man den früheren Bildhauer in dem Streben nach klassischer Formenschönheit noch an, besonders die 1867 entstandene Sepia-Zeichnung zu Inferno 2, die Berufung des Virgil aus dem Kreise der tugendhaften Heiden (Locella Tafel 2), ist eine durchaus edle, aber zugleich etwas zu wohlabgewogene Komposition, die wie alle Werke des Künstlers vor äusserer Schönheit der tieferen Wirkung ermangelt.

Das Gleiche gilt von seiner Sepia-Zeichnung zu Purgatorio 27 vom Jahre 1870; der Engel weist die drei Dichter nach den Flammen hinauf, die sie durchschreiten sollen, und worin man schwebende, sich umarmende und küssende Seelen erblickt. Was in diesen Clairobscur-Zeichnungen erträglich war, wird jedoch in farbiger Ausführung vollkommen ungeniessbar, und so wirkt Grosse's Ölbild in der Dresdener Galerie „Dante und Virgil die Landung abgeschiedener Seelen erblickend" (gemalt 1879) geradezu abstossend mit seinen grossen, aber weichlichen Figuren in nichtssagenden Farben ohne jeden Begriff einer malerischen Wirkung. Was der Franzose Delacroix im Jahre 1822 bereits so genial erfasst hatte, dass nämlich ein Tafelbild aus Dante einen malerischen Moment malerisch darstellen müsse, das war Grosse mehr als ein halbes Jahrhundert später noch nicht klar. So tief lag den Deutschen die Kartonkunst des Cornelius im Blute.

Die übrigen Blätter von Dresdener Künstlern lohnen kaum die Erwähnung; sie vertreten jene nichtssagend akademische Richtung, welche das Kunstleben der sächsischen Hauptstadt leider so lange in völligen Misskredit gebracht hat. Eine Bleistiftzeichnung zu Paradiso 20 von Robert Eduard Bary (1854) stellt die Taufe des Ripheus durch Glaube, Liebe und Hoffnung dar, ein Blatt von Adolf Ehrhardt (1851) zu Purgatorio 27 zeigt Virgil und Statius, neben ihnen Dante, der händeringend vor einem Engel am Boden liegt; dahinter Feuerflammen, durch welche Beatrix hervorschaut. Ein Ölbild desselben Künstlers schildert Dante, Virgil und Statius auf den Stufen ruhend, und die Vision der Lia und Rahel. Friedrich Gonne, der sonst Genrebilder, wie „Der Alterthümler", „Des Räubers Reue", „Der Bänkelsänger", „Die Konvenienzheirath" u. dgl., gemalt hatte, gab 1857 auch eine Zeichnung zur Commedia, Dante und Virgil das Licht wieder begrüssend (Inferno 34), die natürlich sehr allgemein ausfiel, und Carl Wilhelm Schurig zeichnete den Streit des Engels und des Teufels um die Seele des gerüstet am Flussufer liegenden Buonconte nach Purgatorio 5 (1853). Carl Andreae, in Düsseldorf unter Schadow gebildet, malte zwei farbige Aquarelle zu Paradiso 32 und 23. Ersteres, vom Jahre 1859, stellt Dante mit S. Bernhard und die von Heiligen und Engeln umgebene Madonna dar, das andere, das bei Locella auf Tafel 17 publicirt ist, schildert den Triumph Christi, welcher auf einem Thronsessel von Engeln durch den Äther getragen wird, geleitet von Heiligen und genrehaften rauchfassschwenkenden Chorknaben. Von C. Schönherr endlich finden wir zwei herzlich unbedeutende Bleistiftzeichnungen zu Purgatorio 9—10, der Engel schliesst hinter den Dichtern die Pforte des Reinigungsberges zu (1855), und zu Inferno 4, Virgil weist Dante auf Homer, Ovid, Horaz und Lucan hin, die in einem Strahlenkranze erscheinen (1866).

In sehr anderer Weise hat neuerdings der um ein Menschenalter jüngere Monumentalmaler der Dresdener Schule, Hermann Prell (* 1854), die Göttliche Komödie künstlerisch verwerthet, als er in den Jahren 1893

und 1894 im Treppenhause des Museums zu Breslau zwei grosse dreitheilige Wandgemälde ausführte, welche die antike und die mittelalterliche Kultur in ihren Grundbedingungen symbolisiren. Nicht Einzelheiten führt er aus, sondern stellt nur andeutend Dante mit seiner himmlischen Führerin Beatrice dar, die ihm das Ringen und Streben des Mittelalters nach der Erkenntnis des Göttlichen versinnbildlichen.

Ähnlich verarbeitete ein junger Dresdener Bildhauer die Göttliche Komödie zu freier Gestaltung: Hans Hartmann-Maclean, der an einem Portale der neuen Akademie zu Dresden zu beiden Seiten einer geschickt als Schlussstein angebrachten Dante-Büste Himmel und Hölle des Dichters in zwei Zwickelreliefs verkörperte. Eine weibliche, geflügelte Figur in wallendem Gewand, welche durch Wolken emporschwebt, von zwei Kinderengeln geleitet, dient in geistreicher Übertragung zugleich als Symbol der Luft, ein vom Rücken gesehener nackter Mann mit Fledermausflügeln, von Schlangen gepeinigt, die aus seinen Beinen hervorwachsen, bedeutet das verzehrende höllische Element des Feuers.





4. Die Romantik in Italien und Frankreich.

Auch in dieser Periode ist die Kunst der romanischen Völker von der deutschen wesentlich verschieden, eine andere Bedeutung hat das Wort Romantik für Italien und Frankreich, als für Deutschland und die Deutschen in Rom. „Zur selben Zeit," sagt Muther, „als unsere jungen Maler in Düsseldorf mit der Milch der frommen Denkungsart ihre thränenselig empfindsamen, unendlich zahmen und braven, sentimentalen Bilder malten, unsere Nazarener ihre vergilbte Todtenschau der altitalienischen Kunst hielten und mit ihr die christliche Frömmigkeit des Mittelalters wieder zu galvanisiren suchten, erstand in Frankreich eine Jugend, die kochend überschäumte, deren Losung Natur und Wahrheit war, zugleich aber und vor Allem Kontrastwirkung, malerischer Gegensatz, eine Leidenschaft, die zugleich erhaben und tigerartig wild war." Delacroix war es, der, wie schon mehrfach erwähnt, für die Dante-Illustration den entscheidenden Schritt in dieser Richtung that, und es ist begreiflich, dass, wenn die Kunst der romanischen Länder nach diesem Vorgange sich mit der Göttlichen Komödie beschäftigte, dies vorwiegend auf dem Gebiete des Tafelbildes geschah. Aber auch die eigentlichen Illustrationsfolgen konnten sich diesem Einfluss nicht entziehen, und so haben die hier zu besprechenden Werke, gleichviel ob sie aus Frankreich oder aus dem in vieler Hinsicht unter französischem Einfluss stehenden Italien hervorgingen, fast durchweg einen in erster Linie malerischen, bewegten, temperamentvollen Charakter, der selbst vor Übertreibungen und Unschönheiten nicht zurückschreckt, um das Darzustellende recht eindringlich, das Malerische recht effektvoll wiederzugeben. — Schon bei dem Trasteveriner Pinelli bemerkten wir in einzelnen geradezu brutalen Köpfen jenes Aufbäumen gegen die antike Schablone, von der er sich doch nicht freizumachen wusste;

Francesco Scaramuzza, der Direktor der Galerie zu Parma, bewegt sich völlig in den Bahnen der Romantik, und seine im Besitz der Familie des Künstlers befindlichen Federzeichnungen zur Divina Commedia, welche 1870—75 bei Saccani in Parma in Photographie herausgegeben wurden (1 Titel und 73 Blätter zur Hölle, 1 Titel und 54 Blätter zum Purgatorio, 1 Titel und 97 Blätter zum Paradiso), sind unstreitig die wichtigste Dante-Illustration, welche die italienische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat. Schon die Technik zeigt auf den ersten Blick ein sehr anderes Gepräge als die abstrakten Umrisszeichnungen der klassicistischen Richtung; mit kräftigen Strichlagen sind Körper und

Landschaft modellirt und in den Schein der Wirklichkeit versetzt. Realistische Aktstudien mit oft durchaus modernen Köpfen sind an die Stelle der nach antiken Statuen gezeichneten Idealgestalten getreten, ja in manchen Figuren der Hölle scheut der Künstler nicht vor den gemeinsten Verbrechertypen zurück, um die Furchtbarkeit des Gesammteindruckes zu erhöhen. So effektvoll dies äusserlich ist, so setzt er doch damit Dante's Inferno gewissermassen auf die Stufe eines Zuchthauses herab, und jene innere Pein, welche die Verdammten bei Dante qualvoll durchglüht, und die bei Signorelli und Michelangelo so schrecklich und doch erhebend zum Ausdruck gelangte, ist in dieser Hölle nicht zu finden. Eine sehr sonderbare Abschweifung erlaubt er sich bei Inferno 20, wo er, um das Treiben der dort bestraften Wahrsager zu schildern, eine romantische Hexenküche darstellt. Realistische alte Weiber in italienischer Volkstracht hocken um einen Kessel, und allerlei phantastisches Beiwerk, ein geschlachtetes Kind, menschliche Schädel, Katze, Eule, Fledermaus und anderes Gethier, vervollständigt die unheimliche Scenerie. Auch Ugolino im Hungerthurm ist, wie bei allen Romantikern, mit ersichtlichem Interesse am Grausigen geschildert, hatte doch Scaramuzza diesem Gegenstande bereits früher ein Ölgemälde gewidmet (Esposizione Milanese 1838). Anderwärts wieder, und namentlich im Purgatorio und Paradiso, in seinen holdselig lächelnden Engelskindern, zeigt er, dass er nicht vergeblich in Parma auf Correggio's Spuren wandelte. Purgatorio 30 besonders, Beatrice inmitten blumenstreuender Engel schwebend, und Purgatorio 33, der Tanz der Tugenden, wären ohne das Vorbild seines grossen Landsmannes undenkbar. Eigenartig ist seine Auffassung im Paradiso, wo er fast stets nur eine Heiligenfigur zeichnet, in Wolken thronend und von Engeln umgeben. Scaramuzza's Zeichnungen wurden auch mehrfach in Auswahl veröffentlicht, so sind 36 derselben in der spanisch-italienischen Ausgabe, Madrid 1868, photographisch wiedergegeben, und im Jahre 1880 erschien bei Hoepli in Mailand „Galleria Dantesca. 30 fotografie dei disegni a penna di F. Scaramuzza“, 16 Blätter zum Inferno, 8 zum Purgatorio und 6 zum Paradiso enthaltend. Bereits zwei Jahre zuvor war ebendort unter dem Titel: „Dantino. Edizione microscopica della Divina Commedia con ritratto di Dante. In 128°, illustrato con 30 fotografie di disegni dello Scaramuzza“ jene geschmacklose Spielerei erschienen, welche glücklicherweise in der Literatur bereits die nöthige Abfertigung erfahren hat. Trotzdem gab man die 5 cm hohen und 2½ cm breiten Bildchen auch gesondert als „Galleria Dantesca microscopica“ mit dem Text von C. Fenini heraus.

Auch in einem monumentalen Gemälde bezeugte Scaramuzza sein Interesse für Dante, als er 1842 Fresken in der Biblioteca Palatina zu Parma auszuführen hatte. Er schilderte dort das Zusammentreffen von Dante und Virgil mit den vier antiken Dichtern, nach dem vierten Gesang der Hölle.

Von ungleich geringerer Bedeutung sind die zahlreichen Stahlstiche einer Ausgabe, welche 1865—1869 bei Francesco Pagnoni in Mailand erschien. Dieselbe enthält zunächst ein Porträt mit der Unterschrift: „Dante Allighieri esequito sopra Giotto, Nello Fiorentino e Pietro Lombardo dal distinto pittore Faruffini Federico“; die übrigen Stiche rühren zum Theil gleichfalls von Faruffini, zum Theil von Carlo Barbieri und Felice de Maurizio her. Jeder Theil des Gedichtes enthält 15 blattgrosse Darstellungen, ausserdem aber sind noch 9 Blätter eingefügt, welche je 4 kleinere Stiche umfassen, sodass es im Ganzen 81 Bilder sind, die jedoch mehrfach die gleiche Scene wiederholen. Technisch sind dieselben sehr schwach, und es waren ja auch keine bedeutenden Kräfte, welche für dieses Unternehmen beschäftigt wurden. Die Scenerie besteht oft in sehr nichtssagenden Landschaften, und so ist die Begegnung der Dichter mit Ugolino und Roger statt im ewigen Eise in einem Felsenthal dargestellt. Durch das Ganze geht eine ziemlich fade und verwässerte Romantik, die Gestalten sind sehr ausdruckslos, und man merkt es deutlich, dass die Künstler gewiss mehr gewöhnt waren die üblichen Genrebildchen zu entwerfen, in welche der häufig vorkommende Typus der „schönen Römerin“ besser passte als in eine Dante-Illustration. Vielleicht das Hervorstechendste dieser Ausgabe ist es, dass mehrmals Vergleiche illustrirt sind, so Inferno 3 nach Vers 112—114 ein herbstlicher Wald, und Inferno 1 ein aus dem Kahn sich ans Ufer Flüchtender, nach Vers 22—24. Auch der trauernd am Meere sitzenden Iphigenie ist ein besonderes Blatt beim fünften Gesang des Paradieses gewidmet, obgleich deren Schicksal dort nur als Beispiel erwähnt wird. So ist denn diese Illustration fast mehr handwerklich als künstlerisch zu nennen, wie ja überhaupt die italienische Kunst unseres Jahrhunderts erst langsam wieder zu einer selbständigen Bedeutung gelangt ist.

Drei Federzeichnungen in Clairobscur von Vincenzo Gazzotto in Padua, die 1861 auf der Esposizione Nazionale in Florenz ausgestellt waren, kenne ich nur aus der Beschreibung von Andrea Cittadella Vigodarzere (in: Dante e Padova, 1865). Der Künstler wollte in drei Momenten den Stimmungsgehalt jeder Cantica geben, und wählte hierzu aus dem Inferno den Kahn des Charon, aus dem Purgatorio die Landung der Seelen, und aus dem Paradiso einfach Dante mit Beatrice.

In Frankreich war der Erste, der eine zusammenhängende Illustration der Göttlichen Komödie versuchte, der Maler und Bildhauer

Antoine Étex (1808—1888), der schon 1835 im Louvre ein Relief „Francesca von Rimini“ ausgestellt hatte. Später zeichnete er eine Reihe von 20 Scenen aus dem Gedicht, welche einer im Jahre 1854 bei Bry aîné in Paris erscheinenden französischen Übersetzung in Holzschnitt beigegeben wurden. Die Bilder des Étex bedeuten eine sehr niedrige Vorstufe zu Doré's Kompositionen; auch er will auf eine malerisch-romantische Wirkung durch den Holzschnitt hinarbeiten, hat aber weder

die Gewalt der Phantasie noch die technische Fertigkeit seines Nachfolgers, auch standen ihm noch keine genügend geübten Holzschneider zur Verfügung, um alle angestrebten Effekte zu erreichen. So stehen denn seine schlecht reproducirten Zeichnungen etwa auf der mässigen Höhe der gleichzeitigen illustrirten Pariser Journale, und auch in der Auffassung sind sie oft schwach, ja verfehlt. Im Inferno lässt er sich gern dazu verleiten, Gespenstergeschichten zu erzählen, und giebt statt der scharf gezeichneten Gestalten Dante's Geister in langen wallenden Tüchern, mit Todtenköpfen und anderem trivialem Höllenspuk. Die anderen Theile sind nicht besser illustrirt, das Paradies enthält überhaupt nur wenige Bilder, darunter aber das non plus ultra der Geschmacklosigkeit in der Darstellung zum zehnten Gesange: eine weite Landschaft, von einem Fluss durchzogen, im Hintergrunde das Meer; auf einem endlosen Viadukt fährt ein Eisenbahnzug durch das Land, links raucht ein Fabrikschornstein, rechts oben schwebt Dante nebst zwei Engeln im — — Luftballon gen Himmel! Es soll dies wohl eine „moderne" Auffassung von Dante's Lobpreisung der Naturkräfte im Beginn des Gesanges sein, was allerdings recht wenig passend erscheint und von sehr schwachem Verständnis für den geistigen Gehalt der Dichtung zeugt.

Gustave Doré (1833—1883), der bereits zu einem Ölbild „Francesca von Rimini" der Commedia den Stoff entnommen hatte, brachte die endgültige Verwirklichung einer Dante-Illustration im Sinne der französischen Romantik. Seine 135 Darstellungen nach Dante (75 zur Hölle, 1861 zuerst erschienen; 42 zum Purgatorio und 18 zum Paradiso, 1868 herausgegeben) sind so allgemein bekannt und Jedermann so leicht zugänglich, dass von einer eingehenden Beschreibung derselben Abstand genommen werden kann; dienen sie doch zum Schmuck der folgenden Ausgaben:

L'Inferno di Dante Alighieri colle figure di G. Doré. Parigi, Hachette & Cie., 1861 (hiervon erschien eine Reihe neuer Auflagen, die erste schon 1862).

L'Inferno di Dante Alighieri, illustrato dal celebre designatore Gustavo Doré, riprodotto in fotografia. Torino, Borri 1865.

The first canticle, Inferno, of the Divine Comedy. Boston, De Vries, Ibarra & Co., 1867.

Le Purgatoire et le Paradies de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré. Traduction française de Pier Angelo Fiorentino, accompagnée du texte italien. Paris, Hachette & Cie., 1868 (neue Auflage 1872).

La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Gustavo Doré. Milano, Sonzogno 1868—69.

De Komedie van Dante Alighieri. Holländische Übersetzung von J. C. Hacke van Mijnden. Harlem, Kruseman, 1867—73.

Dante, The Vision of Hell. Translated by H. F. Cary and illustrated after the designs of Gustave Doré. London, Cassell Petter & Galpin 1865 (neue Auflage 1866).

Dante's Vision of Purgatory and Paradise. Ebenda 1868.

Dante Alighieri's Göttliche Komödie, übersetzt von Wilhelm Krigar, illustrirt von Gustav Doré. Berlin, Moeser 1870—71.

De Hel van Dante Alighieri. Holländische Übersetzung von Lodewijk ten Kate. Leiden, Sijthoff 1877.

La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Gustavo Doré. Edizione economica. Milano, Sonzogno 1880.

In Doré's Kompositionen, die durch eine vom Künstler herangebildete Reihe hervorragender Holzschneider meisterhaft wiedergegeben wurden, ist das malerische Princip zur letzten Konsequenz durchgeführt, ja dem Effekt wird gelegentlich die Treue der Schilderung aufgeopfert. Bald giebt er weite Landschaften mit ganz kleinen Figürchen, um den Raum schier unermesslich erscheinen zu lassen, bald wieder führt er nur grosse Einzelgestalten vor, wie Minos und den prächtigen hornblasenden Nimrod, die dann um so gigantischer wirken, oder er lässt unübersehbare Mengen von Gestalten in wirrem Durcheinander als regellose Masse auf das Auge einstürmen. Mit Schwarz und Weiss eine ausgesprochen farbige Wirkung zu erzielen ist sein Streben, das er bei seiner virtuosen Beherrschung der Mittel in bewunderungswürdiger Weise erreicht. Namentlich liebt er grelle Lichtkontraste, den Gegensatz von blendender Helle und tiefem Dunkel, und er zieht höchst geschickt die Landschaft mit heran, um die Stimmung der Scene zu steigern, ein Kunstgriff, den zuerst der ältere Miniator des Codex Vat. Urb. 365 angewandt hatte. Ein glänzender Lichtstreif am schwerbewölkten Abendhimmel, eine Sternennacht, ein Flammengrab als einzige Lichtquelle in tiefster Finsternis, wodurch ein grelles Licht auf die Gestalten fällt, in schwarzer Nacht eine glitzernde Eisatmosphäre — das sind Probleme, die ihn reizen, und die er mit spielender Sicherheit löst. Sein Hauptinteresse wandte er desshalb natürlich dem Inferno zu, dem seine Dante-Illustration in erster Linie ihren Erfolg verdankt, während auch er in den beiden anderen Theilen nicht auf der gleichen Höhe steht. Es ist nicht leicht, Doré ganz gerecht zu werden. Besticht einerseits sein glänzendes Können und die geniale Art, mit der er erreicht was er erreichen will, so kann man andererseits über die Richtigkeit seiner künstlerischen Grundsätze und die Berechtigung dessen was er erstrebte streiten, sowohl was die Form als was den Inhalt betrifft. Bildwirkung durch den Holzschnitt, farbiger

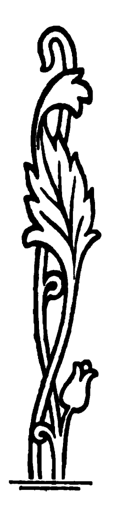
Schein durch Schwarz und Weiss, das ist es was er geben will, und damit verwischt er die Grenzen zweier scharf geschiedenen Gebiete, der Malerei und der Zeichnung. Er will mit dem Zeichenstift malen, und das ist ein ebenso grosser Irrthum als derjenige, in welchem die deutschen Nazarener befangen waren, als sie ihre Gemälde nur zeichneten, denn er will sein sprödes Material zwingen, etwas zu scheinen was es nicht ist. Schlimmer noch war es, dass er auch dem Stoff Gewalt anthat wo es ihm gut dünkte. Mit einer fast nervösen, fieberheissen Phantasie begabt, setzte er das vielleicht nur flüchtig Gelesene in Bilder um, welche manchen sensationellen Zug nur ihm, nicht Dante verdanken, und nicht immer konnte er dem Anreiz widerstehen, aus Dante's strenger Dichtung ein phantastisches Zaubermärchen zu machen, wie im dreizehnten Gesang der Hölle, wo er die in Bäume verwandelten Sünder als Baumstämme mit menschlichen Gesichtern und Formen darstellt, eine Auffassung, welche Dante's Worten schlechterdings widerstreitet. Dies Alles muss man sich gegenwärtig halten, wenn man an das Werk des grossen französischen Illustrators herantritt; dann wird man den richtigen Standpunkt gewinnen und ihm die Bewunderung zollen, die ihm zweifellos gebührt, ohne sich durch seinen Esprit über seine Schwächen hinwegtäuschen zu lassen.

Yan d'Argent, von welchem zwölf Kompositionen der deutschen Übersetzung von Aug. Kopisch (Berlin, Brachvogel & Ranft 1887) in Holzschnitt beigefügt sind, arbeitet nach Doré's Recept, ohne ihn jedoch an Energie und Können nur annähernd zu erreichen. Sein Charon, der mit dem Ruder die Seelen in den Kahn treibt, sein Farinata im Flammengrabe erscheinen wie abgeschwächte Erinnerungen an Doré's Blätter; wie dieser sucht er nach raffinirten Lichteffekten, nach starken Kontrasten, freut er sich an landschaftlichen Perspektiven und wimmelnden Scharen der Verdammten oder Engel. Was aber Doré's Meisterhand erlaubt war, das wirkt hier übertrieben und theatralisch, und all die kühnen Effekte, die wir jenem verzeihen, werden unter der Hand des Nachahmers um so unerträglicher, je mehr sie an ihr Vorbild gemahnen.

Im Gegensatz zu diesen Werken stehen die 40 Zeichnungen zur Hölle von Adolph Stürler, welche 1859 in Florenz mit begleitendem Text photographisch vervielfältigt wurden. Dieser wenig bekannte Künstler, ein geborener Pariser und Schüler von Ingres, lebte hauptsächlich in Florenz, wo die Fresken der frühen italienischen Meister sein Ideal wurden. Eigene Schöpfungskraft war ihm nur in geringem Masse gegeben, und seine Dante-Illustration ist nicht eine kongeniale künstlerische Verkörperung, sondern eine erklärende Auslegung in Bildern, zum besseren Verständnis der Dichtung. Diesen Zweck gesteht die Vorrede zu der Publikation auch unumwunden ein, wo es heisst: „En faisant paraître de nouvelles compositions sur la Divine Comédie, notre intention a été surtout de donner une idée générale et rapide du poëme de Dante et des principaux éléments dont il se compose." Die Scenen entsprechen dieser

Absicht, sie sind etwas philisterhaft erzählend und dabei in der Form ziemlich steif, und gleich den Kommentarbildern in den alten Manuskripten tragen sie zahlreiche erklärende Beischriften. Auch dass der Künstler freie Umzeichnungen von Giotto's Porträt im Bargello und Michelino's Bild im Florentiner Dom vorausschickt, bezeichnet den historisch-belehrenden Charakter dieses Werkes, das nur äusserlich in diese Gruppe gehört, eigentlich aber mit der französischen Vollblut-Romantik sehr wenige Berührungspunkte besitzt.





5. Die illustrirten Ausgaben des 19. Jahrhunderts.

Zwei Künstler durchaus entgegengesetzter Natur beherrschten, wie wir sahen, jahrzehntelang fast unbestritten die illustrirten Ausgaben der göttlichen Komödie: Flaxman und Doré, deren Kompositionen immer und immer wieder den Ausgaben und Übersetzungen in allen europäischen Kulturländern, ja selbst in Amerika, beigegeben wurden. Ademollo und Nenci, Machiavelli und Fabris, Scaramuzza, Étex und Yan d'Argent treten im Verhältnis zu jenen beiden völlig zurück, und andere grosse Zeichnungsfolgen zu Dante, so die von Genelli, Koch, Pinelli u. A., wurden überhaupt niemals mit dem Text des Gedichtes zusammen veröffentlicht. — Sind somit gerade die künstlerisch wichtigsten illustrirten Ausgaben des neunzehnten Jahrhunderts bereits oben in ihrem kunsthistorischen Zusammenhange besprochen worden, so erübrigt hier noch, wenigstens einige kurze Worte der bunten Menge von Ausgaben der Divina Commedia zu widmen, welche mehr oder weniger mit Illustrationen geschmückt sind, ohne doch auf selbständige künstlerische Bedeutung Anspruch erheben zu können.

Wie bei den Handschriften tritt uns da zunächst die grosse Zahl derjenigen entgegen, welche lediglich ein Porträt des Dichters beigeben; so gross ist diese Zahl, dass hier davon abgesehen werden muss, auch nur oberflächlich auf sie einzugehen, um so mehr als der amerikanische Danteforscher Theodor W. Koch ein Verzeichnis aller Dante-Porträts mit Beifügung der betreffenden Ausgaben, worin sie sich finden, vorbereitet. (Dasselbe soll einen Anhang zum Katalog der Dante-Bibliothek der Cornell University in Ithaca, New York, bilden.) Es mag nur kurz erwähnt werden, dass, während im achtzehnten Jahrhundert das Bildnis von Bernardino India dominirt hatte, jetzt zwei Porträts vor allen anderen das unbedingte Übergewicht behaupten: Raffael Morghen's Stich nach der Zeichnung von Stefano Tofanelli, und — seit seiner Wiederentdeckung — das Bild von Giotto aus dem Bargello zu Florenz.

Demnächst ist eine ganze Gruppe von Ausgaben zu nennen, welche zwar zu jedem der drei Theile einen Kupferstich besitzen, aber nicht eigentlich illustrirender, sondern schematisch-erläuternder Natur. Das Blatt zum Inferno stellt die Hölle im Querschnitt als unterirdischen Trichter dar, und zeigt, wie schon Botticelli's Übersichtsblatt, auf den einzelnen Stufen in ganz kleinen Figürchen die Hauptscenen des Gedichtes, viel-

fach durch Beischriften erläutert. Das Purgatorio ist ebenso schematisch als Berg mit sieben Absätzen gegeben, auf denen man die Büsser der verschiedenen durch Beischriften gekennzeichneten Sünden erblickt, während den Gipfel das irdische Paradies krönt. Das Paradiso endlich zeigt nur ganz allgemein die Himmelssphären als koncentrische Kreise mit einer schwachen Andeutung der einzelnen Planeten sowie der Himmelsrose. Das Urbild aller dieser Ausgaben ist die im Jahre 1791 bei Antonio Fulgoni in Rom erschienene; ihr schliessen sich, mehr oder weniger genau, die folgenden an: Mailand, Tipografia dei Classici, 1804—1805. — Livorno 1807. — Rom 1806, 1815, 1820, de Romanis. — Venedig, Vitarelli, 1811. — Paris, Lefèvre, 1820. — Padua, Tipografia della Minerva, 1822. — Florenz 1826, 1830, 1837. — London 1826, 1842. — Paris, Aimé André, 1829. — Paris, Lefèvre & Baudry, 1836. — Paris, Baudry, 1843. — Auch eine Ausgabe bei Civelli in Verona, 1864—1868, enthält nur Tabellen und Schemata.

Andere Ausgaben enthalten vereinzelte Kompositionen zu diesem oder jenem Gesang der Dichtung; so erschien in den Jahren 1804—1809 in Pisa bei der Società letteraria eine vierbändige Divina Commedia in Folio, welche ausser dem Porträt Dante's von Morghen nach Stefano Tofanelli sowie dem Porträt des Kardinals Despuig von Bettelini drei ziemlich schwache Kupferstiche aufweist: zu Inferno 33 die Scene des Ugolino, gezeichnet von Luigi Sabatelli, gestochen von Bettelini; zu Purgatorio 6, Dante und Virgil treffen Sordello, erfunden von Luigi Sabatelli, gezeichnet von Pietro Ernini, gestochen von Angelo Emilio Lapi; zu Paradiso 1, Beatrice fordert Dante auf in den Himmel zu blicken, gezeichnet von Pietro Ernini, gestochen von Pietro Bettelini.

La Divina Commedia, Firenze 1821, presso Leonardo Ciardetti enthält ein Porträt Dante's, gestochen von Lasinio dem Jüngeren, den im achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts sehr beliebten Plan des Inferno nach Manetti, sowie zwei Stiche von Lasinio figlio nach Carlo Falcini: zu Purgatorio 2 der vom Engel geführte Kahn mit Seelen, rechts Dante und Virgil, und zu Paradiso 26 Beatrice und der vor Adam knieende Dante; beide Stiche sind weichlich und schlecht gezeichnet, sie erinnern etwas an Nenci's Art.

In einer Ausgabe, welche 1823—1828 in Udine bei Fratelli Mattiuzzi erschien, findet sich nur ein Stich, der keinen direkten Bezug auf das Gedicht hat, Dante in der Grotte von Tolmino sitzend, mit Papier und Schreibzeug vor sich, bezeichnet: „G. Derif dis., Miliara dir., Aliprandi inc." — La Divina Commedia, Firenze, Passigli Borghi & Co., 1828 (Wiederholung 1833) hat ein Porträt Dante's, nach L. Cateni gestochen von Lasinio d. J., und ein zweites Kupfer, von Marco Zignani nach F. Nenci's Zeichnung gestochen, die Episode von Paul und Francesca darstellend. Gleichfalls von Marco Zignani gestochen sind zwei von Francesco Pieraccini gezeichnete Tafeln zu Inferno 5

und 14, die sich in einer 1830 zu Florenz, Tipografia all' insegna di Dante, erschienenen Commedia befinden.

Eine Ausgabe von 1838, Florenz, David Passigli, hat eine Titelvignette und drei Tafeln. Erstere, von Viviani nach Zandomenighi gestochen, zeigt mit Bezug auf Inferno 2 Vers 7 (Anrufung der Musen) Dante mit der Schreibfeder auf einem Sessel, ihm zu Füssen liegt ein Dämon, das Inferno haltend, neben ihm Virgil mit dem Purgatorio, links schwebt Beatrix heran, mit dem Paradiso in der Hand. Die drei kleinen eigentlichen Illustrationen sind recht unbedeutend; zu Inferno 8 der Nachen des Charon, nach Zandomenighi von Viviani gestochen, zu Purgatorio 28 Dante, Virgil und Statius am Ufer des Baches, jenseits Matelda in reicher Kleidung, gezeichnet von Busato, gestochen von Viviani, und zu Paradiso 15 Dante, Beatrice und Cacciaguida, gezeichnet von Busato, gestochen von Lauro.

Eine ebenfalls bei David Passigli in Florenz 1840—1841 erschienene Ausgabe hat drei Tafeln zu Inferno 5, Purgatorio 2 und Paradiso 30, alle gezeichnet von Marinovich und gestochen von Viviani.

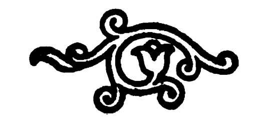
Die deutsche Übersetzung von Bernd von Guseck endlich, 1841 bei Finck & Co. in Pforzheim erschienen, hat einen sehr merkwürdigen Stahlstich nach Zeichnung von P. C. Geissler, zu Inferno 32, Ugolino und Roger darstellend. Die tollste Wolfsschlucht-Romantik macht sich hier breit: die Felsen haben phantastische Thier- und Menschengesichter, oben steht Dante, ganz wie Max im Freischütz aufgefasst, im Wams mit umgelegtem Kragen und Trikotbeinkleidern, bärtig, ohne Porträtähnlichkeit. Virgil, der Dante bei der Hand fasst, ist dagegen als römischer Dichter dargestellt, wodurch der sonderbare Eindruck des Blattes noch gesteigert wird.

Wichtiger und charakteristischer als alle diese Werke ist jedoch eine andere Gruppe von illustrirten Ausgaben, welche dem neunzehnten Jahrhundert eigenthümlich ist und schon oben andeutungsweise Erwähnung fand: die Ausgaben mit historisch-erläuternden Illustrationen, welche, wie auch die Publikationen älterer Bilderfolgen zu Dante, dem neu erwachten geschichtlichen Interesse unserer Zeit ihre Entstehung verdanken.

Schon eine Ausgabe des Ottimo Commento aus den Jahren 1827 bis 1829, Pisa, Niccolò Capurro, enthält ausser dem Porträtstich von Morghen eine Nachbildung des Bildes von Domenico di Michelino im Florentiner Dom und eine Ansicht des Pisaner Hungerthurmes. Domenico Fabris (Florenz 1840) gab sodann eine grosse Zahl historischer Bilder und namentlich landschaftlicher Darstellungen zum besseren Verständnis der Dichtung bei, wovon oben schon die Rede war. Eine Divina Commedia mit dem Kommentar des Ugo Foscolo, welche 1842 bis 1843 in London bei Pietro Rolandi erschien, ist ebenfalls mit Stahlstichen mehr belehrender Art versehen; ausser zwei Bildnissen Dante's und einem Porträt des Ugo Foscolo sind dies zwei Vignetten, die

Grabkapelle Dante's und das Denkmal des Ugo Foscolo in Chiswick darstellend, ferner Pläne der drei Reiche des Dichters und ein Faksimile der Handschrift des Ugo Foscolo. — In noch erhöhtem Masse macht sich dieses historisch-erklärende Streben in der grossen Ausgabe von Lord Vernon, London, Boone 1858—1865, geltend. Der dritte Band dieser herrlichen Ausgabe enthält 114 Tafeln, unter denen nur ganz wenige, nach Seymour Kirkup's Zeichnungen von Lasinio gestochen, eigentliche Illustrationen darstellen; es sind dies die Blätter: Antinferno, Il Limbo, Avari e Prodighi, Lo Stige, Veduta del settimo cerchio, Gerione und Lucifero, doch dienen auch diese grossen Bilder mit ganz kleinen Figürchen darin mehr der Erläuterung als einer künstlerischen Absicht. Die grosse Menge der Tafeln jedoch soll das geschichtliche Verständnis der Dichtung fördern, und besteht in Porträts, zahlreichen Landschaften, Abbildungen von Dante's Haus und Grab, Darstellungen des Virgil nach alten Vorbildern, und endlich einer Anzahl Nachbildungen älterer Kunstwerke, wie das Fresko des Giotto in Padua, das Ugolino-Relief im Palazzo della Gherardesca, das Fresko des Orcagna in S. Maria Novella und Anderes mehr. Hier ist zum ersten Male der Plan konsequent verfolgt, den unsere vorwiegend historisch gerichtete Zeit mit ihren reichen technischen Hilfsmitteln in zwei grossen Prachtausgaben gerade jetzt der Vollendung nahe zu bringen im Begriff steht: ich meine die Ausgaben von Ricci und Berthier. „La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone a cura di Corrado Ricci" erscheint seit 1896 in Lieferungen bei Hoepli in Mailand, und wird 400 Illustrationen, davon 30 in Lichtdruck, enthalten. Mit grosser Sorgfalt und vielem Geschick ist Alles zusammengetragen, was uns in Dante's Anschauungskreis zu versetzen geeignet erscheint: viele Landschaften, Ansichten von Gebäuden, die der Dichter erwähnt, zeitgenössische Bildnisse von Personen, deren er gedenkt, alte Bilder und Statuen in grosser Zahl, Grabdenkmäler, Wappen, Siegel und dergleichen. In ganz ähnlicher Weise ist die andere Ausgabe angelegt: „La Divina Commedia di Dante, con Commentario secondo la Scolastica dal P. Gioachino Berthier", Freiburg (Schweiz), Universitätsbuchhandlung, wovon soeben der erste Band, das Inferno enthaltend, fertig geworden ist. In über 2000 Bildern will diese Ausgabe eine „archäologische Dante-Illustration" geben, welche alle erreichbaren Porträts der erwähnten Personen, die alten Pläne der im Gedicht genannten Städte, die Landschaften, von denen die Rede ist, dem Auge des Lesers treulich vorführen soll. „Cette illustration est la seule vraie", sagt begeistert der Verleger in seinem Prospekt, „Voir ce qu'a vu Dante, est le meilleur moyen de comprendre la partie imaginative du poème." Wir können dieses Urtheil nicht unterschreiben; denn bei aller Anerkennung des bewunderungswürdigen Fleisses und der liebevollen Hingabe der Herausgeber lassen wir uns doch darüber nicht täuschen, dass wir in diesen monumentalen Ausgaben keine Bilder zur Dichtung finden,

sondern nur Illustrationen zum Kommentar, welche — wie schon die „Kommentarbilder“ in den alten Handschriften — nur zum Kopfe, nicht zum Herzen sprechen. Das aber heisst doch wohl Dante nicht völlig verstehen, sein Werk nicht erschöpfend verbildlichen, und so würden wir solche historisch-erläuternde Bilder besser etwa in Ampère's „Voyage dantesque“ oder in Bassermann's Prachtwerk „Dante's Spuren in Italien“ würdigen können, die „einzig wahre Illustration“ der Göttlichen Komödie ist und bleibt es aber für unser Gefühl, wenn ein echter und rechter Künstler sich so an den Gestalten der Dichtung begeistert und sich so von dem künstlerischen Gehalt des unvergänglichen Werkes ergriffen fühlt, dass er das gleichsam innerlich Erschaute durch die Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit zur vollendeten äusseren Erscheinung bringen muss.





6. Das Tafelbild aus Dante.

Das Tafelbild, welches in früheren Zeiten fast lediglich auf religiöse Stoffe beschränkt gewesen war, und nur im Porträt weltlichen Zwecken diente, hatte im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts sich ein weites Stoffgebiet, Genre und Landschaft, dazu erobert, und die fernere Entwicklung der Malerei drängte, trotz mancher Reaktion und vieler Irrwege, schliesslich mehr und mehr darauf hin, dass Alles malenswerth sei, wenn nur ein künstlerisches Problem im Bilde zum Ausdruck gelange. Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts musste diese ganze Entwicklung gleichsam wiederholend nochmals durchmachen, ehe das endliche Ziel, die volle künstlerische Erschliessung der eigenen Welt, erreicht wurde. Mit antiken Idealen beginnend durchschritt sie im Geiste das Mittelalter, ehe ihr für die eigene Zeit die Augen aufgingen; liess sie erst nur klassisches Götter- und Heldenthum gelten, so zog sie bald auch historische Vorwürfe und Scenen aus Dichterwerken in das Bereich der Darstellung, bis sie endlich der umgebenden Wirklichkeit ihre geheimsten Reize abzulauschen lernte. Auch die Darstellungen aus der Göttlichen Komödie werden von diesem Vorgange wesentlich berührt; denn erst im neunzehnten Jahrhundert begannen die Künstler, der Dichtung Dante's die Anregung zu abgeschlossenen Tafelbildern zu entnehmen, während bis dahin nur die Buchillustrationen und Zeichnungsfolgen einerseits, die monumentalen Freskowerke andererseits einander gegenübergestanden hatten. — Ein Einziger hatte, wie wir oben sahen, bereits im fünfzehnten Jahrhundert etwas Ähnliches wenigstens versucht: Domenico di Michelino, der in seinem grossen Tafelbild im Dom zu Florenz ein Bildnis Dante's inmitten von Scenen seiner Dichtung gab. Allein auch dieses Bild ist doch in der Hauptsache ein Porträt, und die wenigen Tafelbilder des Jüngsten Gerichtes, welche in der Hölle Anklänge an Dante zeigen, sind im Grunde weiter nichts als Altargemälde durchaus kirchlicher Natur, sodass das Tafelbild aus Dante mit vollem Recht als eine neue, unserem Jahrhundert eigenthümliche Erscheinung betrachtet werden muss.

Hatte der Illustrator sein Hauptaugenmerk auf die frische und lebendige Schilderung zu richten, musste er dem Dichter auf allen Pfaden folgen und auch das Seltsamste und Wunderbarste überzeugend zur Darstellung zu bringen versuchen, so lag die Aufgabe des Malers anders: er musste eine künstlerisch dankbare Einzelscene herausgreifen, um sie

zu einem in Form und Farbe sorgfältig durchgeführten Gemälde zu gestalten. Es ist desshalb natürlich, dass sich sehr bald bestimmte Scenen der Dichtung als besonders geeignet und verlockend hierfür erwiesen, und dass umgekehrt weitaus die meisten Vorgänge mit Recht dem Gebiete der Illustration überlassen blieben. Vor allen anderen machen sich zwei solcher Lieblings-Vorwürfe der Maler aus der Commedia geltend: die Episoden der Francesca von Rimini und des Grafen Ugolino, welche besonders in der romantischen Periode in unendlichen Variationen zu mehr oder weniger glücklichen Bildern den Anlass boten. Die Geschichten des unglücklichen Liebespaares und des mit den unschuldigen Kindern im Hungerthurm verschmachtenden Grafen waren damals so populär geworden, dass man viele dieser Gemälde kaum mehr zu den eigentlichen Darstellungen nach Dante zählen kann, denn weitaus bei der Mehrzahl der Künstler war es nicht eine verständnisvolle Durchdringung der Göttlichen Komödie, wenn sie diese Stoffe aufgriffen, sondern lediglich eine Folge der herrschenden sentimental-romantischen Stimmung, und so Mancher dürfte von der ganzen Dichtung überhaupt nichts weiter gekannt haben, als eben diese beiden zeitgemäss zugestutzten Episoden, an denen meist nur der rührende Vorwurf, nicht aber die künstlerische Behandlung das Interesse der Beschauer fesseln sollte. Solche Bilder hatte wohl auch Colomb de Batines vor Allem im Sinne, als er bei Gelegenheit seiner Aufzählung von neueren Gemälden nach Dante die Worte schrieb: „Del resto la presente Serie è, quanto all' epoca moderna, più curiosa che utile, ed anzi queste sì tante e varie composizioni protrebbero in generale riporsi fra quelle che noi Francesi chiamiamo „croûtes"" (zu deutsch etwa „Schwarten"). — Auch hier muss desshalb eine kurze Aufzählung derartiger Bilder genügen, welche nur im Allgemeinen einen Begriff von der oberflächlichen Beliebtheit dieser Sujets geben soll, keineswegs aber vollständig oder erschöpfend sein kann.

In der Mehrzahl befinden sich natürlich die italienischen Künstler, und es verging kaum eine Ausstellung, welche nicht mindestens ein derartiges Bild brachte:

Giuseppe Bezzuoli (* 1784) stellte auf der Florentiner Ausstellung von 1816 die Liebesscene zwischen Francesca und Paolo aus, und malte später, um 1835, Ugolino mit seinen Söhnen im Gefängnis, ein Bild, welches in den Besitz des amerikanischen Bildhauers Prof. Horace Greenough überging. Von Gaetano Piattoli sah man in Florenz 1825 eine Darstellung Dante's, welcher Francesca von Rimini im Inferno anruft. Die Esposizione Milanese von 1826 brachte eine Francesca von Felice Cattaneo, die Florentiner Ausstellung 1828 zwei Miniaturbildchen von Francesco Fournier, und die Ausstellung in der Brera zu Mailand 1831 ein Gemälde von Cesare Dusi über den gleichen Gegenstand, und 1833 stellte Carlo Ernesto Liverati (1805—1844), der sonst namentlich als Genremaler bekannt ist, in Florenz eine Überraschung des Liebespaares

durch Gianciotto aus, während Niccola Monti aus Pistoia für einen Kaufmann in Livorno die Erzählung der Francesca malte. Dieses Bild wurde von Soldani nach Zeichnung von Vincenzo Gozzini gestochen. Weitere Bilder der Francesca-Episode malten sodann Angelo Corpiani aus Turin (Pubblica esposizione Torinese 1838), Cosimo Cosmi Condulmieri aus Reggio (gemalt 1839), der auch der Geschichte des Grafen Ugolino ein Gemälde widmete, und die Absicht hatte, eine Reihe von Zeichnungen zur Commedia zu veröffentlichen, über die ich nichts Näheres in Erfahrung gebracht habe, ferner Enrico Monti (Brera zu Mailand 1842), Romualdo Franchi (Esposizione Fiorentina 1844), und Achille Farina aus Faenza, der auch auf der Esposizione di Belle Arti della Società promotrice fiorentina im Jahre 1845 einen Ugolino ausstellte. Einige wenig bedeutende Stiche mögen hier mit Erwähnung finden: Francesca da Rimini, gezeichnet von dem Spanier Francisco Vieira († 1805), gestochen von Bartolozzi, und zwei Stiche von Ercole Livizzani, die Episoden der Francesca und des Ugolino behandelnd.

Von den französischen Malern, welche sich mit der Geschichte der Francesca von Rimini beschäftigten, ist zuerst Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780—1867) zu nennen, welcher in einem 1819 vollendeten Ölbild, das die Überraschung der beiden Liebenden darstellt, ein Hinneigen von seiner klassischen Richtung zur Romantik bekundet. Drei verschiedene Skizzen zu diesem Gemälde hat Charles Yriarte in seinem Buche „Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire, Paris 1883" aus dem Besitz der Herren Gonse, Armand und Lecomte veröffentlicht. Auch in einem seiner Hauptbilder, der Apotheose Homer's vom Jahre 1842, brachte Ingres dem Dichter der Commedia eine Huldigung dar, indem er ihn an der Seite Virgil's den ersten Dichtern und Künstlern aller Zeiten einreihte. Vielleicht am treffendsten brachte Ary Scheffer (1795—1858) in seinem 1834 gemalten Bilde (Sammlung Donato) den rührenden und weich-empfindsamen Charakter der Scene, wie die damalige Generation sie auffasste, zum Ausdruck; dieses in unendlicher Hingebung und namenlosem Schmerz sich umschlingende Paar übt auch heute noch eine entschiedene Wirkung auf den Beschauer aus, und der malerische Gegensatz zwischen den beiden schräg durch das Bild hinschwebenden Gestalten und den ruhig und aufrecht daneben stehenden Dichtern ist ein sehr feiner künstlerischer Effekt. Das Bild wurde von Calamatta gestochen; die erste Skizze dazu, aus dem Besitz der Mme. Marjolin-Scheffer, ist in dem oben genannten Buche von Yriarte abgebildet. Ein anderes Gemälde von Scheffer, nach dem ersten Gesang des Paradieses Dante und Beatrice darstellend (im Besitz von Mr. Hemming), trägt weit deutlicher die Spuren der fast krankhaft empfindsamen Art des Künstlers. Dante in Kniefigur steht etwas tiefer als Beatrice, welche mit verzücktem Ausdruck etwas affektirt in Wolken schwebt. Eine Photographie hiernach

von Bingham erschien 1858 bei Goupil & Co. in Paris, und 1865 wurde das Bild, von Bernasconi gestochen, einer in Venedig erscheinenden Ausgabe der Vita nuova beigefügt. Henri Decaisne (1799—1852), gleich Scheffer ein Niederländer von Geburt, der aber seine künstlerische Erziehung den Franzosen verdankt, malte gleichfalls eine Francesca von Rimini, welche 1841 zuerst im Louvre ausgestellt wurde, und dass auch Gustave Doré im Jahre 1861 dieses beliebte Thema in einem Ölbild behandelte, wurde bereits oben erwähnt.

In Deutschland endlich fand die Francesca-Episode weniger Anklang; bekannter ist, durch Locella's Publikation (Tafel 4), das Gemälde von L. Hoffmann-Zeitz in München geworden, welches in einer süsslich-sentimentalen, aber unstreitig malerischen Auffassung etwas an die Franzosen erinnert. Auch ein neueres Bild von K. Kaiser in Dresden ist ein Beleg dafür, dass die traditionelle Romantik heute noch nicht völlig überwunden ist, und selbst ein so durchaus modern fühlender Maler wie Wilhelm Trübner (* 1851) konnte sich gerade in seinem Bilde zum 5. Gesang der Hölle nicht ganz vom Hergebrachten befreien. Freilich an Können und namentlich an koloristischer Wirkung übertrifft er alle Früheren beträchtlich, er begnügte sich auch nicht nur mit den beiden Liebenden Paul und Francesca, sondern führt uns den ganzen Schwarm der Wollüstigen vor, darunter Semiramis, Kleopatra, Dido und Helena, Paris, Achill und Tristan. Aber auch dieses Bild, das in der Illustrirten Zeitung No. 2831 abgebildet ist, hat noch einen Rest von opernhafter Wirkung, dessen letzte Wurzeln noch in der romantischen Periode liegen. Weit einfacher in der Empfindung bei gleicher Energie der Behandlung von Formen und Farben ist ein Werk des Meisters der neuen deutschen Phantasiekunst, Arnold Böcklin, welches die diesjährige Münchener Ausstellung aus dem Besitz der J. P. Schneiderschen Kunsthandlung in Frankfurt a. M. zur Kenntnis weiterer Kreise brachte. Hier herrscht nicht mehr der romantische Stoff vor, sondern lediglich das Malerische des Vorwurfes war es, was diesen Poeten der Farbe fesselte, der ein harmonisches Ganzes von hohem koloristischem Reiz daraus zu gestalten wusste. Dieses Bild wie die Francesca von Rimini Anselm Feuerbach's gehört einer neuen Kunstanschauung an; beide müssen desshalb weiter unten besondere Beachtung finden.

Der Conte Ugolino wurde zuerst von englischen Künstlern in Tafelbildern geschildert, allen voran Sir Joshua Reynolds (1723—1792) mit einem grossen Gemälde, welches für 10 000 Francs vom Herzog von Dorset gekauft wurde und bereits 1774 in Mezzotinto von Dixon, später von Raimbach gestochen erschien. Ein kleiner Stich nach demselben, von Brinza, ist im Omnibus pittorico di Napoli, II, 354 enthalten. Ebenfalls noch dem achzehnten Jahrhundert gehört ein Bild von Georges Sidney an, worüber das Giornale delle belle arti 1788 No. 17 einen

Aufsatz brachte. Vier Aquatinta-Blätter von Gallo Gallina, „da un pensiero di Pelagio Pelagi", welche 1823 in Mailand erschienen, zeigen recht deutlich die etwas sensationell-romantische Auffassung, welche die „Tragedia del Conte Ugolino" für die Folge erfuhr; zunächst ist die Scene im ewigen Eis dargestellt, wo Ugolino seinen Todfeind mit den Zähnen zerfleischt, dann folgen drei verschiedene Stadien des Verhungerns — bezeichnend genug für eine gewisse Richtung innerhalb der romantischen Schule. Nun traten fast jedes Jahr neue Künstler mit Tafelbildern der Ugolino-Episode an die Öffentlichkeit:

1828 Antonio Banfi auf der Mailänder Ausstellung, 1832 Giovanni Migliara in Turin, und in Mailand Giuseppe Diotti aus Cremona, dessen Bild eine grosse Berühmtheit erlangte und vom Grafen Tosi erworben wurde. Über dasselbe erschien sogar bei einem Verleger seiner Vaterstadt eine ganze Broschüre, und mehrfach wurde es gestochen, so von Cesare Ferrari und von Bonneta; auch im Cosmorama pittorico di Milano Bd. I, 1835 ist es abgebildet. Es folgten 1835 Giuseppe Bezzuoli, der schon oben erwähnt wurde, und 1838 verschiedene Künstler: Francesco Scaramuzza fand gleichfalls schon früher Erwähnung, Antonio Gualdi und Claude Pinet aus Lyon stellten je ein Gemälde mit der Geschichte des Ugolino auf der Mailänder Ausstellung aus, und Baldassare Calamai beschickte die Esposizione Fiorentina mit einem Bilde, welches die anderen an sensationeller Wirkung noch zu übertrumpfen suchte: es stellte den Moment dar, wo der Erzbischof Roger den Hungerthurm öffnet und die Leichen seiner Opfer findet. Derselbe Künstler hatte schon 1825 eine Scene aus Inferno 10, Dante und Virgil mit Farinata degli Uberti, gemalt, welche gleichfalls in Florenz ausgestellt wurde. Das Bild von Cosimo Cosmi Condulmieri (1839) ward oben schon genannt; bedeutender ist Pietro Benvenuti (1769—1844) aus Arezzo, der Direktor der Florentiner Akademie, von welchem 1843 daselbst ein Ugolino ausgestellt war. Dieses Bild wurde vom Grafen della Gherardesca erworben, und es erschien eine lithographische Wiedergabe desselben in Paris. Ein Gemälde dieses Gegenstandes endlich von Constantino Sereno war 1845 in Turin ausgestellt, während ich über die Werke von Scarabelli und Filippo Marsigli in Neapel, welche Batines flüchtig erwähnt, nichts Näheres gefunden habe.

Die vorstehende nichts weniger als vollständige Aufzählung bezeugt zur Genüge, wie gern die Maler der romantischen Periode sich mit dem tragischen Geschick der Francesca von Rimini und des Grafen Ugolino beschäftigten; selbst die Plastik konnte sich diesen Stoffen nicht entziehen, und so finden wir denn Marmorgruppen der Francesca und des Paolo von Gaetano Motelli (1805—1858) auf der Mailänder Ausstellung vom Jahre 1847 und von Felicita de Fauveau (bei Graf Pourtalès in Paris), sowie ein Relief der Francesca-Episode von Antoine Étex (siehe oben); Ugolino im Hungerthurme wurde von

Giuseppe Franchi aus Carrara und Salvatore Bongiovanni* (Florenz 1837) plastisch dargestellt. Obgleich nicht streng hierher gehörig, mag doch der Umstand nicht vergessen sein, dass auch auf dem Gebiete der Musik die beiden romantischen Einzelbilder aus der Commedia am häufigsten die Künstler zum Schaffen angeregt haben, und dass die Geschichte der Francesca von Rimini sogar auf die Bühne gebracht worden ist.

Bei fast allen bisher genannten Bildern war es namentlich das stoffliche Interesse, welches die Künstler zur Darstellung dieser Scenen reizte, und nur wenige derselben vermögen auf die Dauer einen rein künstlerischen Genuss zu gewähren. Der Erste, der mit kühnem Griff und glühender Empfindung einen fesselnden Moment aus der Göttlichen Komödie ganz als farbenprächtigen, leidenschaftlichen und doch in sich abgeschlossenen malerischen Vorwurf erfasste und mit genialem Können zur Verkörperung brachte, war

Eugène Delacroix (1799—1863), dessen grossartiges Gemälde „Die Barke des Dante“ wir schon mehrfach als den eigentlichen Mittelpunkt der Tafelbilder aus Dante zu erwähnen hatten. Es war eine künstlerische That, als der junge, damals dreiundzwanzigjährige Maler seine Dantebarke im Pariser Salon des Jahres 1822 ausstellte, und das Bild erweckte einen Sturm der widerstreitendsten Meinungen. Wie ein revolutionärer Aufruf wirkte es im Lager der strengen Klassicisten, wie eine Offenbarung erschien es den Jüngeren, die vom Hauche einer neuen Zeit berührt waren. Und dieses „im malerischen Sinne erste eigentliche Bild des Jahrhunderts“, wie Muther es nennt, dankt der Anregung Dante's seine Entstehung: gewiss ein lebendiges Zeugnis dafür, wie der unsterbliche Dichtergenius berufen war, auf die bildende Kunst später Jahrhunderte noch einen tiefgehenden Einfluss auszuüben. Dem achten Gesang der Hölle ist das Motiv entnommen: Phlegyas fährt die beiden Dichter über die schlammigen Fluthen des Acheron, Verdammte klammern sich mit der Wuth der Verzweiflung an den Nachen an; im Hintergrunde erblickt man, in Flammen lodernd, die Höllenstadt mit ihren Mauern und Thürmen. Die nächtige Finsternis der Unterwelt, erleuchtet durch grellen Flammenschein, der schmutzige Strom, aus dem die weissen Leiber der Unseligen in leidenschaftlicher Bewegung sich hervorheben, das Entsetzen des sterblichen Menschen und die Ruhe seines klassischen Führers — das sind Gegensätze von höchster dramatischer Kraft und dabei rein malerischer Wirkung. Auf ein genaues Eingehen auf einzelne Züge, auf eine illustrative Schilderung, ist hier mit vollem Bewusstsein verzichtet, ja es fällt selbst schwer zu entscheiden, welche der sich anklammernden Gestalten Filippo Argenti sein soll, den Dante aus der Schar der Sünder besonders hervorhebt. Nicht

* Von demselben Künstler war 1830 in Florenz ein Relief „Dante, der durch Beatrice über seine Zweifel aufgeklärt wird“ ausgestellt (Paradiso 4).

erzählen will der Maler, sondern vor Allem — malen, und mit welcher Sorgfalt er hierbei zu Werke ging, mit welcher Gewissenhaftigkeit er sich selbst über das scheinbar Unwesentliche Rechenschaft gab, das zeigen die prächtigen Studien, etwa fünfzig an der Zahl, welche er für dieses Bild entwarf, denn auch das geringste malerische Problem löste er nicht ohne eingehende Vorbereitung. So wusste er nicht recht, wie er das von den Körpern der Verdammten abtropfende Wasser malen solle, und studirte dies daher an den drei Sirenen auf der Ankunft der Maria von Medici von Rubens, deren eine er zu diesem Zwecke sogar kopirte; es ist dies ein höchst charakteristischer Beleg dafür, wie der Maler einen festumgrenzten und abgeschlossenen Moment der Dichtung mit allen seinen malerischen Reizen zu durchdringen versucht, während der Zeichner mit dem schnell und leicht erzählenden Griffel möglichst lebhaft und genau eine Reihe auf einander folgender oder selbst in einander verschwimmender Scenen und Vorgänge zu schildern sich bemühte. Lange Jahre später, als der Meister sich auf der Höhe seines Ruhmes befand, griff er nochmals auf die Göttliche Komödie als Stoff für ein grosses Gemälde zurück; in der Bibliothek des Luxembourg-Palastes zu Paris sehen wir ein grosses Kuppelgemälde von ihm, 1847 auf Leinwand gemalt und dann oben befestigt, welches nach Inferno 4 Dante und Virgil bei den antiken Heroen in der Vorhölle darstellt. Auch in diesem Bilde ist ihm der malerische Gesichtspunkt allein massgebend, er verlegte die Scene in eine herrliche Landschaft, welche von Nymphen und Genien belebt ist, während im Hintergrunde Seelen in paradiesischer Heiterkeit aus frischen Quellen schöpfen und Blumen pflücken. Der Gruppe der Helden und Frauen des Alterthumes aber fügte er solche hinzu, welche Dante nicht nennt, so die prächtige Gestalt der Aspasia, die ihm Gelegenheit bot die blühendste Frauenschönheit zu verherrlichen, und die mit Recht gerade die berühmteste Figur des ganzen Werkes ist.

Hatte schon Delacroix es vermieden, sich in erzählende Einzelheiten der Dichtung zu verlieren, so gingen die übrigen französischen Maler, welche sich mit Dante beschäftigten, noch einen Schritt weiter, und gaben überhaupt nur Bilder allgemeineren Inhaltes, ohne engere Beziehung zu bestimmten Stellen der Commedia.

Hippolyte Flandrin (1809—1864), der Schüler von Ingres, malte 1868 Dante und Virgil in der Hölle, ein Bild, welches von Aug. Lehmann gestochen wurde und 1868 bei Chatain in Paris erschien.

Henri Delaborde (* 1811), der bekannte Kunsthistoriker, stellte 1840 im Louvre eine Erscheinung der Beatrice im Anschluss an Purgatorio 30 aus (publicirt im Salon von 1840), und

Auguste-Barthélemy Glaize (* 1812) brachte ebendort im Jahre 1847 ein Bild Dante's, welcher unter der Eingebung der Beatrice und des Virgil sein Gedicht schreibt. Ebenso allgemein ist ein Gemälde von



Eugène Delacroix, Die Barke des Dante.
Paris, Louvre. ✠ ✠ ✠



Jean-Léon Gérôme (* 1824), welches den Titel trägt: „Dante. — Voilà celui qui va en enfer et qui en revient“, und nach welchem 1870 bei Goupil & Cie. in Paris ein von Levasseur gefertigter Stich erschien.

Der Belgier Charles Wauters (* 1811) endlich, der seiner ganzen künstlerischen Richtung nach zu den Franzosen zu zählen ist, malte ein Bild „Dante et Béatrix“, das von A. Ledoux gestochen 1876 bei Chardon aîné in Paris gedruckt und ausserdem 1877 durch Dusacq photographisch vervielfältigt wurde.

In Italien sind Staffeleigemälde mit Darstellungen bestimmter Scenen aus Dante natürlich weit häufiger, und die Ausstellungen brachten eine ganze Reihe solcher Werke, von denen jedoch kaum ein einziges eine bleibende Bedeutung gewann. Einige der bekannteren seien hier genannt: Filippo Agricola malte im Jahre 1820 Dante und Beatrice, nach Purgatorio 30, ein Bild, welches nach G. B. Borani's Zeichnung von Pietro Chigi gestochen und der römischen Ausgabe von 1820—1822 beigegeben wurde; Giuseppe Mancinelli (1813—1875), der verdiente Präsident der Akademie zu Neapel, zeigte auf der Ausstellung im Museo Borbonico daselbst 1833 einen „Dante mit Virgil an der Pforte der Hölle“ nach Inferno 3, von Antonio Morghen war 1836 in Florenz ein Gemälde zum ersten Gesang der Hölle, Dante und die drei Thiere im Walde, ausgestellt; die Esposizione Fiorentina brachte ferner im Jahre 1838 die Begegnung Dante's mit Manfred (Purgatorio 3) von Giuseppe Meli, 1839 eine Dantebarke (Inferno 8) von dem Spanier D. Joaquin Espalter, 1842 die „Spiriti magni“ in der Vorhölle (Inferno 4) von dem Sicilianer Andrea degli Antonj, und 1843 Dante und Matilda von Niccola Fontani (Purgatorio 31).

Von dem Römer Niccolò Consoni (1814—1884), der durch die deutschen Künstler in Rom zur Nachahmung der frühen italienischen Meister, namentlich Raffael's, angeregt worden war, sah man 1843 in München ein Bild, welches die Begegnung Dante's und Virgil's mit den antiken Dichtern Homer, Horaz, Ovid und Lucan (Inferno 4) darstellt, und sich in Komposition und Formenbehandlung ziemlich auffällig an Raffael's Parnass anschliesst. Ein Stich von Clerici nach diesem Gemälde ist enthalten in Gemme d'Arti Italiane, Anno IV, 1848. Den gleichen Gegenstand behandelte Prof. Tommaso Mainardi; Lorenzo Toncini stellte 1847 in der Brera zu Mailand eine Piccarda Donati (Paradiso 3) aus, Roberto Bompiani in der Sala del Popolo zu Rom ebenfalls 1847 Dante, Virgil und Geryon, Francesco Cogorno endlich in der Esposizione della Società promotrice di Belle Arti zu Genua 1852 ein Gemälde, welches das Zusammentreffen Dante's mit Casella im zweiten Gesange des Purgatorio schilderte.

In Deutschland herrschte, wie wir sahen, bei den Klassicisten und in der Schule des Cornelius völlig die Zeichnung vor, und so sind von diesen Künstlern auch fast keine Tafelbilder zu Dante geschaffen worden.

Gottlieb Schick (1779—1812), der glühende Verehrer von Carstens, malte Dante und Virgil auf Geryon's Rücken (später im Besitz seines Sohnes Julius Schick in Stuttgart), Robert von Langer ein Ölbild „Dante von Virgil geleitet" (siehe oben), und von Cornelius' Schüler Moralt befindet sich in München eine Landung am Ufer des Purgatorio, gemalt 1843. Die Düsseldorfer und die ihr verwandte Dresdener Schule brachte dagegen eine Reihe von Gemälden aus der Göttlichen Komödie hervor, welche theilweise schon oben im Anschluss an die Zeichnungen der betreffenden Künstler Erwähnung fanden; so „Dante die Commedia vorlesend" von Heinrich Mücke, Die Hauptmomente der Commedia von Karl Vogel von Vogelstein, Die Stadt des Dis von Joh. Karl Bähr, Die Landung der Seelen von Theodor Grosse, und Dante, Virgil und Statius, welche Lia und Rahel erblicken, von Adolf Ehrhardt. Alle diese Werke jedoch sind von dem, was das Wesen des modernen Tafelbildes ausmacht, weit entfernt; der Einzige aber, welcher den Stoff in einem grossen Cyklus von Bildern durchaus malerisch verarbeitete, Hugo v. Blomberg, verdankte diese Auffassung lediglich der französischen Schule, durch die er gegangen war, und dabei berechtigt uns gerade der Umstand, dass er eine ganze Reihe von Bildern zu der Dichtung entwarf, ihn doch noch in gewissem Sinne zu den erzählenden Illustratoren zu rechnen.

Ein zusammenfassender Rückblick auf die Gesammtheit der bisher geschilderten Tafelbilder aus Dante ergiebt das im ersten Moment befremdende Resultat, dass Delacroix trotz der allgemeinen Anerkennung und Bewunderung, die ihm seine Dantebarke brachte, doch damit fast allein stehen blieb, und dass keiner seiner gleichstrebenden Nachfolger in seinem Geiste die Göttliche Komödie malerisch erfasste. Folgen wir jedoch dem geschichtlichen Werdeprocess der modernen Kunst, so kann uns diese Thatsache nicht wundern. Die Malerei hatte lange Zeit literarischer und dichterischer Anregung bedurft, sie war der Belehrung und Erzählung dienstbar gewesen, und der Begriff des Kunstwerkes um seiner selbst willen war fast gänzlich verloren gegangen. Auch Delacroix, der Vorkämpfer einer neuen Ära der Malerei, ging zunächst noch von einem Dichterwerk aus, als er sein künstlerisches Glaubensbekenntnis der erstaunten Mitwelt vor Augen führte, und auch er inspirirte sich wiederum an dem Dichter, der die bildenden Künstler von jeher so ganz besonders mächtig angezogen hatte: an Dante. Abermals erscheint uns hier Dante als ein Mittler zwischen zwei Kulturperioden. Er selbst einte in seinem Werk antiken Mythus und christliche Allegorie, und der Kunst der Renaissance war es vorbehalten, diese gewaltigste Dichtung des Mittelalters ganz zu erfassen und würdig zu verbildlichen; ein Führer vom Klassicismus zur Romantik ward er den Späteren, und nun endlich erweckte er nach einer kalten, farblosen Zeit durch die glühende Anschaulichkeit seiner Sprache die erste Regung moderner Licht- und Farbenfreude, den Sinn für Wahrheit in der Kunst. Dante

hatte auch ihn sehen gelehrt, aber Anderes sah er, als die Früheren alle: ein Stück packende Wirklichkeit, und bald lauschte er dem Dichter das Geheimnis ab, die eigene Zeit und Umgebung zum Kunstwerk zu gestalten; auf die „Dantebarke" folgte das „Gemetzel auf Chios". — Den gleichen Entwicklungsgang zur Erschliessung der Wirklichkeit nahm, hier schneller dort langsamer, die gesammte europäische Kunst, und so ist es nur ein scheinbarer Widerspruch, dass der moderne Realismus mit Dante nach und nach alle Fühlung verlor, während doch gerade seine erste kraftvolle Ausserung ein Bild aus der Göttlichen Komödie war.

Jahrzehnte brauchte die Kunst zu heissem Ringen mit der Natur, und diese ganze jugendfrische Bewegung, die zu den glänzendsten Siegen führte, müssen wir hier übergehen; für Dante war dort kein Boden. Aber sowie die Malerei, fest auf dem neuerworbenen Können fussend, über die blosse Erfassung und Durchdringung der Natur hinaus zu freien Phantasie-Schöpfungen sich emporschwang, tauchte des Dichters Schatten wieder auf und zog mit der alten Zauberkraft die Künstler aufs Neue in seinen Bann. Dieser Vorgang vollzog sich zuerst in England, in dem Lande, das schon für den modernen Naturalismus bahnbrechend gewesen war, und das jetzt die Geburtsstätte des Neuidealismus wurde. Die Verfeinerung der Stimmungen und Gefühle, welche das Ende unseres Jahrhunderts kennzeichnet, und die nothwendig auch in der Kunst ihren Ausdruck finden musste, machte sich in naturgemässem Rückschlag am frühesten gerade in der Heimat der rastlosesten Maschinenarbeit, des hastigsten Grossstadttreibens, geltend. Eine Flucht aus der grauen Alltäglichkeit sollte die Kunst bedeuten, und sehnsüchtig suchte man dort das, was man im wirklichen Leben nicht fand: Naivetät und Innigkeit, Anmuth und Reinheit. Und Alles was man brauchte, erblickte man in zarter Vereinigung bei den frühen italienischen Meistern, die man gleichsam neu entdeckte und denen nun ein schwärmerischer Kultus gewidmet wurde; die Präraffaeliten beherrschten in kürzester Zeit das gesammte Kunstleben Englands. — Des eigenartigen Künstlers, der, aus klassicistischer Schule hervorgegangen, schon eine Vorbereitung dieser kommenden Entwicklung bedeutete, ist bereits oben gedacht worden; William Blake war der Vorbote der modernen Phantasiekunst in England, und mancherlei Fäden verknüpfen ihn unmittelbar mit dem eigentlichen Bahnbrecher der präraffaelitischen Bewegung:

Dante Gabriel Rossetti (1828—1882). Mit Blake, dem er eine ausführliche Biographie widmete, hat er auch das Interesse für Dante gemeinsam, das jedoch bei ihm, dem Sohne des bekannten Danteforschers Gabriele Rossetti, einen weit bedeutenderen Einfluss auf seine künstlerische Thätigkeit gewann. Rossetti war von Jugend auf in der Welt des Dichters, auf dessen Namen er getauft war, heimisch und hatte die Liebe für die frühe italienische Literatur im Vaterhause so innig eingesogen, dass er sogar selbst eine Anzahl von Werken der „Early Italian Poets", darunter Dante's Vita Nuova, in englischer Übersetzung herausgab.

Auch seine Bilder sind vielfach von Dante inspirirt; aber nicht die dramatische Gewalt und kraftvolle Schilderung der Commedia zog ihn am meisten an, und nur wenige seiner Werke verdanken dieser ihre Entstehung: drei kleine Aquarelle aus der Geschichte der Francesca von Rimini (bei Mr. Leathart) und ein Ölbild der Pia Tolomei (nach Purgatorio 5). Um so tiefer und inniger versenkte er sich in die zarten Geheimnisse der Vita Nuova und verherrlichte schwärmerisch das mystische Liebesverhältnis des jugendlichen Dichters zu Beatrice, dessen feinen Stimmungsgehalt und duftige Empfindung seine sensitive Künstlernatur bis in die innersten Regungen nachfühlte. Sein Vater hatte in einem bedeutenden Werk die Realität der Beatrice zu widerlegen versucht; auch bei ihm ist sie nicht die irdische, sondern die himmlische Geliebte des Dichters, nicht ein Weib von Fleisch und Blut, sondern ein ätherisch vergeistigtes Wesen, menschgewordene Empfindung. Aus dieser Stimmung entstand das Bild „Beatrice und Dante“, auf welchem der Dichter am Jahrestage ihres Todes die Geliebte erblickt, welche, von zwei Männern geführt, in sein Gemach tritt, eine überirdische Erscheinung aus einer anderen Welt. Das 1866 vollendete Gemälde „Beata Beatrix“ in der Londoner Nationalgalerie schildert den Tod der Beatrice, welche verklärt auf dem Balkon des väterlichen Palastes sitzt und träumend in jenes Leben hinübergeht, während eine Taube herniederschwebt und eine Rose in ihren Schoss legt; im Hintergrunde steht Dante und vor ihm schwebt der Genius der Liebe, ein flammendes Herz tragend, gen Himmel. „La Donna della finestra“, vom Jahre 1879, schloss sich an die Erzählung in der Vita Nuova an, wo Dante vor Schmerz über das Hinscheiden der Geliebten zu Boden sinkt und durch eine zum Fenster herausblickende Frau voll Mitleid getröstet wird. „Dante begegnet Beatrice auf Erden und in Eden“ bewegt sich im gleichen Gedankenkreise, das vollendetste dieser Stimmungsbilder aus des Dichters mystischem Liebesleben aber ist der in der Galerie zu Liverpool befindliche „Traum Dante's“. Der Künstler führt uns nach seinen eigenen Worten in „ein mit Mohnblüthen überstreutes Traumgemach, wo Beatrice auf einem in einer Wandnische stehenden Ruhebett liegt, als sei sie soeben sterbend darauf hingesunken. Die geflügelte Gestalt des Liebesgottes in rother Draperie (der Pilger-Liebesgott aus Vita Nuova, die Kammmuschel auf der Schulter tragend) führt Dante, der vorsichtig und wie schlafbefangen daherschreitet, vor das Sterbelager der Todten und giebt, über den Sarg gebeugt, Beatrice den Kuss, den sie von dem Geliebten nie erhalten hatte, während zwei in grüne Gewänder gehüllte Traumgöttinnen das mit Weissdornblüthen bestreute Bahrtuch einen Augenblick emporhalten, ehe es das Antlitz für immer bedeckt“. Dante's Äusseres bildete Rossetti getreu nach Giotto's Porträt im Bargello — hatte er doch sogar ein Bild „Giotto den Dante malend“ geschaffen —, Beatrice aber trägt die berückenden Züge der Elisabeth Siddal, die für alle seine weiblichen Gestalten das Vorbild war. Der frühverstorbenen Geliebten, an der er freilich in sehr

irdischer Gluth gehangen hatte, weihte er einen künstlerischen Kultus, wie Dante der Beatrice.

Auch in Frankreich folgte dem Naturalismus eine Malerei des Gefühls, nach dem Wirklichen gab man das Traumhafte, nach dem Greifbaren das mystisch Verschwommene, ja gerade in der französischen Kunst hat der modernste Symbolismus die interessantesten, aber auch die bizarrsten Blüthen getrieben. Als Beispiel, wie auch diese Richtung sich in ihrer Weise mit Dante beschäftigte, mag ein grosses Gemälde „L'Inspiration“ von Henri Martin dienen, das im Jahre 1895 gemalt wurde, und sich im Luxembourg zu Paris befindet. In einem Walde steht Dante in rothem Gewand, in der Luft schwebt Beatrice mit zwei Genien, von denen der eine einen Lilienzweig, der andere eine Leyer hält. Das Ganze ist eine wahre Farbenorgie von sehr unklarer und verschwommener Wirkung.

Für die Deutschen ist Italien allezeit das gelobte Land der Kunst gewesen, und wie selbst ein Albrecht Dürer nicht ohne fruchtbare Anregungen empfangen zu haben von dort zurückkehrte, wie er nach der Sonne frieren zu müssen glaubte, so ist auch späterhin die Sehnsucht nach dem Süden gerade denjenigen deutschen Künstlern geblieben, welche nicht im Realismus allein das Heil erblickten. Eine sonnige, sorgenlose Existenz in Licht und Wärme, wie sie der Norden nicht kennt, schöne Menschen in schöner Natur, das war es, was auch die deutschen Neuidealisten wieder nach Italien führte, nachdem die römisch-deutsche Schule der Nazarener längst überwunden war, und durch sie gewann auch Dante wiederum nachhaltigen Einfluss auf die deutsche Kunst.

Anselm Feuerbach (1829—1880) war der Erste, der in modernem Sinne sich auf klassischem Boden selbständig zu idealen Schöpfungen grossen Stiles begeisterte, und wenn seinen Werken zumeist ein melancholischer, resignirter Zug beigemischt ist, so lässt dieser nur um so stärker die tiefe Sehnsucht nach dem seligen Schönheitstraume erkennen, den zu erreichen ihm nicht vergönnt war. Nicht ein Nachahmer und Nachempfinder der alten italienischen Meister war er geworden, wie seine Vorgänger in Rom, sondern er war ein Deutscher und ein moderner Mensch des neunzehnten Jahrhunderts geblieben; die Krankheit unserer Zeit, der Weltschmerz, war auch ihm nicht fremd, und im Zwiespalt zwischen dem, was er erstrebte und dem, was er erreichte, ist er zu Grunde gegangen. In solcher Stimmung ging er auch an Dante's Werke heran, und es gewährt einen tiefen Einblick in sein innerstes Wesen, wenn er am 15. Januar 1857 schreibt: „Ich bin in den Abendstunden in Dante's vita nuova vertieft. Ich sehe, dass die Herzen des dreizehnten Jahrhunderts eben so ängstlich geklopft haben, wie die unsrigen, dass geistiges Schwanken und Schwärmen den jungen Dichter zu untergraben drohte und dass der Mann, welcher die Göttliche Komödie schreiben konnte, viel Leiden an Leib und Seele erfahren musste.“ —

Zwei Bilder standen schon damals vor seiner Seele: „Das zweite Begegnen im neuen Leben“ und „Francesca von Rimini“; kurze Zeit darauf begann er bereits das erste seiner Dantebilder: Dante mit edlen Frauen in Ravenna. „Dante im Garten wandelnd,“ so beschreibt er selbst seine Idee, „sprechend mit edlen schönen Frauen. Die jüngste Tochter Beatrice an seine Schulter gelehnt. Es wird wie ein Andante von Mozart sein. Ich stehe ahnungsvoll an dem Wendepunkt meines Lebens. Wird es kein Traum sein, dass jetzt meine Zeit kommt? Die Skizze ist kürzlich entstanden. Den Kopf von Dante ganz erfüllt, sah ich wandelnde Frauen im Garten. Durch meine Seele geht ein sanfter Zug, Bild auf Bild.“ — Das Schicksal des Bildes, das der Künstler damals mit so hohem Glücksgefühl begann, ist wie ein Sinnbild seines Lebens. Nach unerquicklichen Auseinandersetzungen nahm er es von dem ursprünglichen Besteller zurück, und bot es der Karlsruher Galerie an, die es jedoch schroff zurückwies. Der Grossherzog kaufte es endlich zwei Jahre später persönlich an, und heute ist es eine der edelsten Zierden der Sammlung, die ihm zuerst so verletzend ihre Thore verschloss. Wie sehr für Feuerbach die Person und das Geschick des Dichters im Vordergrunde des Interesses stand, zeigt auch ein Bild aus dem Jahre 1858, welches Dante's Tod schildert (bei Herrn Wesendonck in Berlin, Handzeichnung bei Frau Rosalie Braun in München). Dem sterbenden Dante erscheint die Madonna in Gestalt der Beatrice, ein Werk von tiefster Gluth der Farbe, dem man das Studium der venezianischen Meister ansieht. — Im Jahre 1864 endlich gelangte die „Francesca von Rimini“ zur Ausführung, welche sich jetzt in der Schack'schen Galerie zu München befindet. Der Künstler wählte nicht den Moment der Überraschung, nicht die umherirrenden Seelen der Liebenden in der Hölle; nur die beiden schönen Menschen wollte er schildern, und zeigt uns Paolo dem Vorlesen der Geliebten lauschend. Ohne sentimentale Zuthat, dafür aber mit um so grösserem technischem Können ist die Scene erfasst, ein Bild edler Daseinsfreude in Schönheit und Liebe, wie Feuerbach's eigene Seele sie träumte.

Arnold Böcklin (* 1827), der Altmeister, dessen siebzigjährigen Geburtstag wir eben feierten, nahm für sein schon oben erwähntes, aus dem Jahre 1893 stammendes Gemälde Paul und Francesca in der Hölle zum Gegenstand. Aber auch ihm ist nicht der romantische Inhalt das Wesentliche daran, sondern die Bildwirkung, der malerische, farbige Reiz der Scene. Aus tiefem Dunkel heben sich die durchbohrten Leiber der Beiden grell hervor, und wirken mit dem violetten Gewand der Francesca zu einem höchst stimmungsvollen Farbenaccord zusammen. Von Böcklin zu

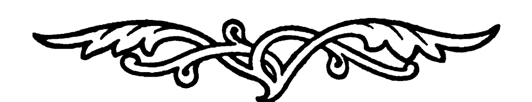
Otto Greiner (* 1869), Max Klinger's hochbegabtem Schüler, ist zeitlich ein weiter Schritt, doch ist es dem ewig jungen Meister gewiss keine Schande, neben einem der Jüngsten genannt zu werden. Wie Klinger, lebt auch Greiner im Reiche der Phantasie, und wie jener geht

TAFEL 17.



Otto Greiner, ☙ ☙
Kupferstich zu Inferno XXII.

er dabei vom treuesten Naturstudium aus, das ihm vor Allem eine geradezu erstaunliche Kenntnis des menschlichen Körpers verschafft hat. Dante's Hölle reizte ihn desshalb zur Darstellung, sobald er sie kennen gelernt hatte, und so entstand das Pastellbild aus dem 22. Gesang des Inferno, welches 1895 für das Städtische Museum seiner Vaterstadt Leipzig erworben wurde. Links steht Dante in rothem und Virgil in weissem Gewand, und vor ihren Augen stürmen in tollster Jagd die Teufel durch die Luft, deren nackte Glieder in drastischer Greifbarkeit und in meisterhafter Verkürzung sich vom dunklen Hintergrunde abheben. Im Jahre 1896 fertigte der Künstler sodann in Rom den prächtigen Stich aus demselben Gesang der Hölle, den er mir hier abzubilden freundlich gestattet hat. Der unselige Ciampolo, von einer Rotte von Dämonen gepackt, laut aufschreiend, bildet den Mittelpunkt des Blattes. Links ist der schweinsköpfige Teufel Ciriatto besonders gekennzeichnet, den rechten Rand nehmen die ernsten Gestalten der beiden Dichter ein. Die wilde Phantastik der grauenvollen Scene ist mit packender Kraft geschildert, und dabei sind die nackten Körper mit solcher Sorgfalt und überlegener Beherrschung der Form behandelt, die Gewänder und alles Beiwerk mit solcher Liebe durchgeführt, dass auch technisch dieser Stich zu den hervorragendsten Leistungen unserer Tage gezählt werden darf. Wenn man Greiner's prachtvolle Studienzeichnungen zu seinem Danteblatte, die sich zum grössten Theil im Dresdener und Leipziger Museum befinden, gesehen hat, so erkennt man klar, dass die deutsche Kunst nicht vergebens durch Jahrzehnte intimster Naturbeobachtung hindurchgegangen war, ehe sie wieder den Flug in höhere Sphären wagte.



Ein Werk der Griffelkunst ist es, das uns hier zum Schlusse beschäftigte, und vielleicht ist dies nicht ohne Bedeutung. Das Tafelbild aus Dante, so viel des Interessanten es auch bietet, vermag doch nur einen beschränkten Theil der künstlerischen Schätze in des Dichters Werken zu heben, und es spielt nur eine bescheidene Rolle im Verhältnis zu dem grossartigen Einfluss, den wir des Dichters Geist durch die Jahrhunderte auf die bildende Kunst ausüben sahen. Denn wenn wir uns die gesammte Entwicklung der bildlichen Darstellungen zur Divina Commedia zusammenfassend nochmals vergegenwärtigen, von den tastenden Versuchen handwerklicher Buchmaler bis zu den Meisterwerken der edelsten Künstler aller Zeiten, vom Wiedererwachen selbständiger Kunstübung im Mittelalter durch Glanzzeiten und Verfall zu

neuer Blüthe, aus den engen Grenzen des Vaterlandes des Dichters hinaus über die ganze civilisirte Welt, — so tritt uns nur immer aufs Neue die Thatsache vor Augen, dass eine völlige Durchdringung und künstlerische Bewältigung des gewaltigen Stoffes, den Dante darbot, dem Gebiete der Zeichnung im weitesten Sinne des Wortes vorbehalten ist. Wohl sahen wir farbenprächtige Miniaturen die alten Handschriften anmuthig schmücken, grossartige Wandbilder den Geist und das innere Leben der Dichtung ebenbürtig wiederspiegeln; allen Gedanken, Erlebnissen, Erzählungen des Dichters biegsam und liebevoll zu folgen vermag nur der Griffel.

Auch die Ära des Malens, die das neunzehnte Jahrhundert hervorrief, hat desshalb, wenngleich mehrfach in hoher Vollendung, doch immer nur herausgegriffene Einzelscenen des Dichters verkörpert, ohne sein Werk als Ganzes zu durchdringen; die eigentliche moderne Dante-Illustration aber, die thatsächlich noch nicht geschaffen ist, — mag die zu neuem Leben erblühte Griffelkunst sie uns bringen.





ANHANG. LITERATURVERZEICHNIS.

Bibliographien. — Allgemeines über Dante-Illustrationen.

Batines, Colomb de, Bibliografia Dantesca. Prato, 1845.

—— Giunte e correzioni inedite alla Bibliografia Dantesca, pubblicate dal Dr. Guido Biagi. Firenze, 1888.

Carpellini, C. F., Della letteratura dantesca degli ultimi venti anni, 1845—1865. In continuazione della Bibliografia Dantesca del visconte Colomb de Batines. Siena, 1866.

Petzholdt, Julius, Bibliographia Dantea ab anno 1865 inchoata accedente Conspectu Tabularum Divinam Comoediam vel stilo vel penicillo adhibitis illustrantium. Nova Editio duobus supplementis aucta. Dresden, 1880.

—— Illustrationen zu Dante's göttlicher Komödie. Enth. in: Deutsches Kunstblatt, herausg. von Eggers, Leipzig, 1852, No. 29.

Ampère, J. J., Voyage dantesque. Enth. in: Revue des deux mondes 1839, Revue des revues 1839, und in Ampère's Werk „La Grèce, Rome et Dante."

—— Mein Weg in Dante's Fusstapfen. Deutsch von Theod. Hell (K. G. Th. Winkler). Dresden und Leipzig, 1840.

—— Il viaggio in Italia die Teodoro Hell sulle orme di Dante. Treviso 1841 (2. Auflage, Venedig 1841).

—— Viaggio Dantesco. Traduzione dal francese. Firenze, 1855.

Ottino & Fumagalli, Biblioteca bibliografica Italica. pag. 82—86.

Klein, J. L., Die Illustrationen zum Dante. Enth. in: Deutsche Jahrbücher f. Politik und Literatur Bd. III. (1862), pag. 115 ff.

Mella, E. A., Il Poema di Dante inspiratore delle arti rappresentative. Enth. in: Omaggio a Dante Alighieri, Rom 1865, pag. 621 ff.

Selvatico, Pietro, Delle arti belle in relazione a Dante. Enth. in: Dante e il suo secolo, Florenz 1865, pag. 591 ff.

Esposizione Dantesca in Firenze, Maggio 1865.

Asson, M. A., Dante e le arti belle. Discorso letto nel maggio 1865. Venedig. Aus: Atti dell' istituto veneto, ser. III, vol. X.

Giuliani, Giambattista, Dante Alighieri maestro ed esempio degli artisti. Enth. in: Arte Patria e Religione, pag. 49 ff.

Ferrazzi, Jacopo, Enciclopedia Dantesca. 1865. Vol. I. pag. 320 ff.

Vassallo, Carlo, Dante e le belle arti. Discorso letto nel Liceo Alfieri. Asti, 1883.

Kopisch, Aug., Einiges über die Bildnisse Dante's und den Einfluss seiner Poesie auf bildliche Darstellungen. Enth. in: Kopisch's Übersetzung der Göttlichen Komödie, Berlin, 1887.

Scartazzini, G. A., Dante und die Kunst. Enth. in: Wissenschaftl. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1892. No. 18.

Bassermann, Alfred, Dante und die Kunst. Enth. in: Dante's Spuren in Italien. Heidelberg, 1897.

Kraus, Franz Xaver, Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Beim Abschluss meiner Arbeit erhalte ich Kenntnis vom bevorstehenden Erscheinen dieses Werkes, welches ausführliche Kapitel über Dante's Bildnis und sein Verhältnis zur bildenden Kunst nebst zahlreichen Illustrationen bringen wird.

Einleitung. ☙ ☙ ☙

Dante's persönliches Verhältnis zur Kunst und Dante's Person in der Kunst.

Ferrazzi, Jacopo, Dante e le belle arti. Enth. in: Giornale del Centenario di Dante Alighieri, Florenz, 1864/65, No. 17 und 19.

Missirini, Dante e Giotto. Padua, 1865.

Selvatico, Pietro, Visita di Dante a Giotto nell' oratorio degli Scrovegni. Enth. in: Dante e Padova, 1865.

Schnaase, Dante und Giotto. Enth. in: Mittheilungen der k. k. österreichischen Central-Commission VIII, 241 ff.

Janitschek, H., Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst. Leipzig, 1892.

Kirkup, S. Baron, Giotto's portrait of Dante. The Spectator, 11. Mai 1850.

Bezzi, G. A., Dante's portrait. Antwort auf Kirkup's Brief, The Spectator, 25. Mai 1850.

Paur, Th., Über Dante-Bilder und Bildnisse, in Prutz's deutschem Museum, 1859.

—— Dante's Porträt, im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft, Bd. II (1869), pag. 261 ff.

Förster, E., Zu Dante's Bildnis. Jahrb. der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. II.

Milanesi, G., De' ritratti antichi di Dante che furono o sono in Firenze. Enth. in: Sesto centenario di Dante, 1865.

—— und L. Passerini, Lettera al ministro della pubblica istruzione sul più autentico ritratto di Dante. Enth. in: Giornale del centenario, 1864, No. 17.

Der Streit um das echte Dante-Bildnis wurde von G. Gargani, G. N. Monti, G. B. Cavalcaselle, G. Checcacci, A. Fantoni und L. C. Ferrucci in den Nummern 18—20, 22—24, 29, 36—38, 42 und 45 des Giornale del Centenario mit grosser Lebhaftigkeit weitergeführt.

Norton, Eliot, On the original Portrait of Dante. Cambridge (Mass.), 1865.

Clarke, S. F., The Portraits of Dante. New York, 1884.

Negroni, C., Del ritratto di Dante Alighieri. Mailand, 1888.

Locella, Baron G., Dante's Porträt. Enth. in: Dante in der deutschen Kunst. Dresden, 1890, pag. 28 ff.

Erster Abschnitt. Das 14. und 15. Jahrhundert.

1. Das Weltgericht.

Jessen, Peter, Das jüngste Gericht. Berlin, 1883.

Voss, Georg, Das jüngste Gericht. Leipzig, 1884.

Springer, A., Das jüngste Gericht. Enth. in: Repertorium für Kunstwissenschaft, VII. 1884. p. 375 ff.

Thode, Henry, Franz von Assisi. Berlin, 1885.

Trenta, Giorgio, L'Inferno di Andrea Orcagna. Affresco che trovasi nel Camposanto Pisano, in relazione coll' Inferno di Dante. Pisa, 1891.

—— L'Inferno e gli altri Affreschi del Camposanto di Pisa, attribuiti agli Orcagna, a Buffalmaco, al Lorenzetti e a Giotto, restituiti ai loro autori. Pisa, 1894.

2. Die Handschriften.

Fulin, Rinaldo, I codici veneti della Divina Commedia. Venedig, 1865.

Auvray, Lucien, Les Manuscrits de Dante des Bibliothèques de France. Paris, 1892.

Zacheroni, G., Lo inferno della commedia di Dante Alighieri, col comento di Guiniforto delli Bargigi. Marseille, 1838.

Morel, C., Une illustration de l'Enfer de Dante. 71 Miniatures du 15e Siècle. Paris, 1896.

Bassermann, A., siehe oben unter „Allgemeines".

3. Sandro Botticelli und die Kupferstichfolge des „Baldini".

Lippmann, F., Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie, nach den Originalen im K. Kupferstichkabinet zu Berlin. Berlin, 1887.

—— Aufsatz im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. IV.

Strzygowski, Josef, Die acht Zeichnungen des Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie im Vatican. Ein Supplement zu dem Codex im K. Kupferstichkabinet zu Berlin. Berlin, 1887.

Meyer, Julius, im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1890, XI.

Rosenberg, Ad., Aufsatz in Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, Heft 4. Mit Abbildung.

Lübke, Wilh., Aufsatz in Nord und Süd, Bd. 25, S. 35 ff.

Ephrussi, Charles, Aufsatz in der Gazette des Beaux Arts 1885, p. 404 ff.

Biadene, L., I manoscritti Italiani della collezione Hamilton a Berlino. Enth. in: Giornale storico della letteratura italiana vol. X, 1887.

Ulman, H., Sandro Botticelli. München, 1893, Seite 128 ff.

Steinmann, Ernst, Botticelli. Bielefeld u. Leipzig, 1897, Seite 88 ff.

4. Die Holzschnitt-Ausgaben des 15. Jahrhunderts und ihre Rückwirkung auf die Handschriften.

Lippmann, Fr., Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Enth. in: Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. III und V.

Rivoli, Duc de, Livres à figures vénitiens, im Bulletin du Bibliophile 1889, pag. 196 ff.

Delaborde, Vicomte Henri, La gravure en Italie avant Marc Antoine, pag. 236 ff.

Zweiter Abschnitt. Das 16. und 17. Jahrhundert.

1. Die Auffassung des Cinquecento.

Piper, Ferd., Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar, 1847, Bd. I, pag. 255 ff. (über die antiken Gestalten der Divina Commedia).

Comparetti, D., Virgilio nella tradizione letteraria fino a Dante. Enth. in: Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti. Florenz, 1866, fasc. 1.

—— Virgilio nel medio evo. Livorno 1872.

—— Virgil im Mittelalter. Übersetzt von H. Dütschke. Leipzig, 1875.

Scartazzini, J. A., Virgil im Mittelalter. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1873, No. 217 u. 218.

Schwieger, Der Zauberer Virgil. Berlin, 1897.

2. Luca Signorelli.

Vischer, Robert, Luca Signorelli. Leipzig, 1879.

Kraus, F. X., Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia. Freiburg, 1892.

Fumi, Luigi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Rom, 1891.

3. Michelangelo.

Condivi, Leben Michelangelo's.

Taylor, John Edward, Michael Angelo, considered as a philosophic poet. London, 1840. 1852. (Parallele zwischen Dante und Michelangelo.)

Grimm, Hermann, Leben Michelangelo's. Hannover, 1864.

Springer, Anton, Raffael und Michelangelo.

Carriere, Moritz, Michelangelo und Dante. Enth. im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft Bd. II, pag. 211 ff.

Fattori, E., Michelangelo e Dante. Studio. Florenz, 1875.

Klaczko, J., Dante et Michel-Ange (causeries florentines). Paris, 1880. Aus der Revue des deux mondes.

Franciosi, G., Dante e Raffaello. 1885.

4. Die Zeichnungen des Federigo Zuccaro und des Giovanni Stradano.

Illustrations to the Divine Comedy of Dante. Executed by the Flemish artist John Stradanus 1587, and reproduced from the originals. Mit Text von Guido Biagi und John Addington Symonds. London (Florenz), 1892.

6. Dante und die Kunst der „Epigonen".

Cozza-Luzi, Giuseppe, Il Paradiso Dantesco nei quadri miniati e nei bozzetti di Giulio Clovio. Pubblicati sugli originali della Biblioteca Vaticana. Rom, 1893.

Bradley, John W., The life and works of Giorgio Giulio Clovio. London, 1891.

Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini.

Dritter Abschnitt. Das 18. und 19. Jahrhundert.

2. Vom Klassicismus zur Romantik.

Yeats, W. B., William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy. „The Savoy", No. 3, 4 und 5. London, 1896.

Riegel, Herman, Dante und die neuere deutsche Malerei. Enth. in: Riegel, Deutsche Kunststudien. Hannover 1868 (s. auch Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1866, No. 196—198).

Fernow, K. L., Carstens, Leben und Werke. Herausgegeben von H. Riegel. Hannover, 1867.

Lücke, Hermann, Asmus Jakob Carstens. In Dohme's Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1886. Bd. I, S. 30.

Strauss, David Friedrich, Der Freiherr K. F. E. v. Uexküll und seine Gemäldesammlung. (Kleine Schriften. Bd. II.)

—— Joseph Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei. (Beilage zum Vorigen.)

Frimmel, Th., Jos. Anton Koch. In Dohme's Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Bd. II. Leipzig, 1886.

Pecht, Friedrich, Buonaventura Genelli. In: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Bd. II, S. 321. Nördlingen, 1877.

Ramann, Lina, Franz Liszt. II, 2. Leipzig, 1894, S. 17 ff.

Schuler, Bernhard, La Divina Commedia di Dante Alighieri. Dante's Göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell' Ancora. München, 1893. Selbstverlag. Prachtausgabe und Volksausgabe.

3. Die deutschen Romantiker.

Locella, Baron G., Dante in der deutschen Kunst. Dresden (Mailand), 1890.

Riegel, Herman, a. a. O.

Pecht, Friedrich, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Nördlingen, 1877.

Dohme, Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Bd. I und II. Leipzig, 1886.

Scartazzini, G. A., Deutsche Dante-Literatur und Kunst. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1870, No. 217 und 218.

Cornelius, P. v., Le Paradis du Dante, dessiné au trait. Leipzig, 1830.

Witte, K., Karl Christian Vogel v. Vogelstein. Nekrolog, enth. in: Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. II. 1869.

Giuliani Giambattista, La Commedia di Dante Alighieri Dipinto del Sig. Carlo Vogel di Vogelstein. Rom 1844. Auch enth. in: Giornale Arcadico, Vol. XCIX und in: Alcune Prose di G. Giuliani. Savona 1851. Siehe auch Arte patria e religione. Florenz, 1870.

Erklärung zweier Skizzen zu Dante's Göttlicher Komödie und Goethe's Faust, entworfen vom Professor Vogel von Vogelstein. Dresden, Teubner.

Bähr, Karl, Johann Karl Bähr. Nekrolog, enth. in: Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. II.

4. Die Romantik in Italien und Frankreich.

Pavesi, C., Della illustrazione di Dante del Prof. F. Scaramuzza di Parma. Enth. in: Giornale del Centenario, 1865, No. 46.

Simona, Georg, Erste Dante-Ausstellung. Erläuterungen und Notizen zu den Illustrationen des Cavaliere Franz Scaramuzza aus Parma. Wien, 1871, Selbstverlag des Verfassers.

Scartazzini, J. A., Scaramuzza's Illustrationen zur Divina Commedia. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1876, No. 202.

Róndani, Alberto, I tre regni danteschi nell' arte. Enth. in: Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti. Florenz, 1876, Fasc. 6 und 7 (betrifft Scaramuzza's Zeichnungen).

Busato, Luigi, Un onesto grido in nome di Dante. (Gedicht.) Verona, 1878.

Vigodarzere, Andrea Cittadella, Di tre disegni a penna del pittore padovano Vincenzo Gazzotto e di altri rinomati illustratori della Divina Commedia. In: Dante e Padova, 1865.

Scarabelli, Luciano, Confronti critici per le illustrazioni figurative date all' Inferno Dantesco dagli artisti Doré e Scaramuzza. Parma, 1870.

Klein, J. L., Die Illustrationen zum Dante, mit besonderer Berücksichtigung von Doré's neuester Illustration des Inferno. Enth. in: Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur, Bd. III, Heft 1. Berlin, 1862.

Delorme, C., Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur, graveur. Paris, 1879.

6. Das Tafelbild aus Dante.

Muther, R., Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. München, 1893.

Pecht, Fr., a. a. O.

Dohme, a. a. O.

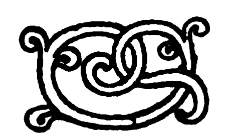
Yriarte, Ch., Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire. Paris, 1883.

Knight, J., Life of D. G. Rossetti. London, 1887, pag. 13, 80—85, 132—133.

Stephens, F. G., Beata beatrix. Portfolio, 1891, 45.

Feuerbach, Anselm, Ein Vermächtnis. Wien, 1890.

Schack, F. A. Graf von, Meine Gemäldesammlung. München, 1889.

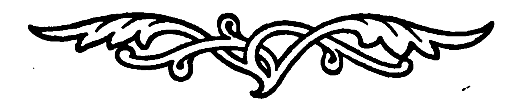


NAMEN- UND ORTS-REGISTER.

Die Namen der Künstler, welche Darstellungen zur Divina Commedia schufen, sind gesperrt gedruckt, die der Stecher, Holzschneider etc. mit * bezeichnet. — Die illustrirten Handschriften und Ausgaben sind unten besonders verzeichnet.



REGISTER DER HANDSCHRIFTEN.



REGISTER DER ILLUSTRIRTEN AUSGABEN.

